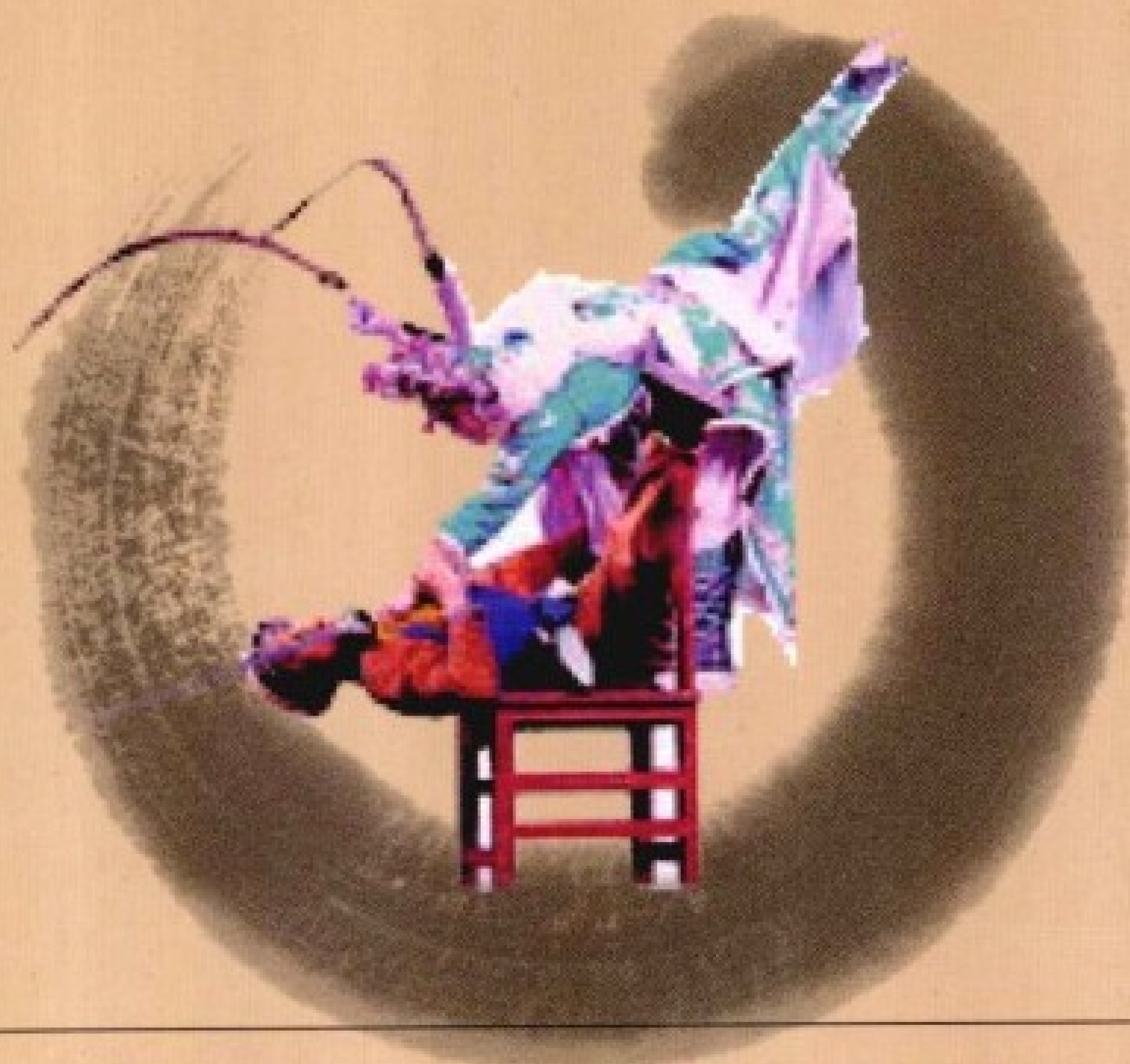
中国读本



中国戏曲文化

颜长珂 著

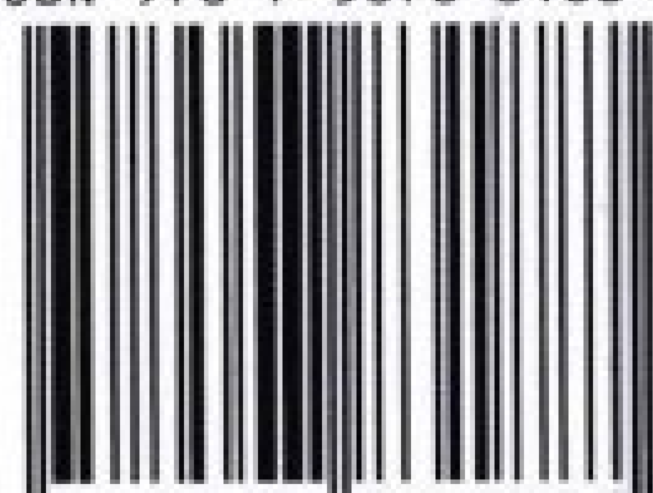
中国国际广播出版社

中国读本

中国戏曲文化

颜长珂 著

中国国际广播出版社


ISBN 978-7-5078-3188-7
9 787507 831887 >
定价：18.00元

图书在版编目（CIP）数据

中国戏曲文化 / 颜长珂著. —北京：中国国际广播出版社，2011.1
（中国读本）
ISBN 978-7-5078-3188-7

Ⅰ.①中… Ⅱ.①颜… Ⅲ.①戏曲—简介—中国
Ⅳ.①J82

中国版本图书馆CIP数据核字（2010）第115481号

中国戏曲文化

著　　者	颜长珂
责任编辑	武士靖　姚　兰
版式设计	国广设计室
责任校对	徐秀英
出版发行	中国国际广播出版社（83139469　83139489[传真]）
社　　址	北京复兴门外大街2号（国家广电总局内） 邮编：100866
网　　址	www.chirp.com.cn
经　　销	新华书店
印　　刷	北京广内印刷厂
开　　本	640×940　1/16
字　　数	90千字
印　　张	11.25
版　　次	2011 年 1 月 北京第一版
印　　次	2011 年 1 月 第一次印刷
书　　号	ISBN 978-7-5078-3188-7/J・137
定　　价	18.00元

目　录

绪　论

一　以歌舞演故事

戏曲是中国传统的戏剧文化。在这个统一的大家族中，又包含了许多不同品种。历史上有杂剧、传奇以及弋阳腔、余姚腔、海盐腔、昆山腔等诸多名目；近世舞台流行的剧种，据不完全统计，有三百余种，如京剧、评剧、粤剧、闽剧等。按声腔系统，大致可以归纳为以下几种类型：（1）曲牌体音乐的古老剧种，如昆曲、高腔、莆仙戏等。（2）西皮、二黄腔系统的剧种，如京剧、汉剧、湘剧、桂剧、滇剧等。（3）梆子腔系统的，如秦腔、豫剧、晋剧、蒲剧等。（4）从民歌小调发展起来的，如各种称为花鼓、花灯、秧歌、采茶、彩调的剧种和黄梅戏等。（5）从说唱音乐发展起来的越剧、沪剧、曲剧、锡剧，以及各种道情戏等。

此外，还有藏剧、白剧、壮剧、傣剧、侗剧等少数民族戏曲。

有的剧种是单一声腔，如昆曲、评剧、豫剧等；有的则包括多种声腔，如川剧有昆、高、胡、弹、灯，即昆曲、高腔、皮黄、梆子和花灯，湘剧有南北路（二黄与西皮）和高腔。它们虽有各自的地方特点或民族特色，但大都有共同的传统，都是把音乐、舞蹈和戏剧表演紧密地结合在一起，以“唱念做打”作为特殊的表现手段；或如戏曲史

家王国维所说："戏曲者，谓以歌舞演故事也。"[1] 戏曲艺术中的"唱"，不同于话剧、电影中的插曲或伴唱，而是直接把剧中人物的部分语言（台词）和内心活动变成歌唱，是剧本文学中的韵文部分。与纯用歌唱的西方歌剧不同，它同时还有比较接近于生活语言的"念白"，包括韵白、散白和介乎唱念之间的韵文朗诵。"做"泛指表情、表演动作。"打"则是表现战斗或格斗，这些表情和动作都是舞蹈化了的。整个演出统一于音乐性和节奏感，达到总体的和谐，具有高度的综合性。各种舞台艺术都是综合艺术，但西方主要的戏剧样式如话剧、歌剧、芭蕾等，在综合之中又有明显的侧重，分别施展各自艺术手段（如语言、歌唱、舞蹈）的长处，和中国戏曲是有所不同的。这也反映了东西文化的区别，如人所说：东方综合，西方分析。东方文化往往着重于宏观、综合、协调，带有一定的模糊的不可捉摸的色彩。戏曲广泛吸取和融合文学、音乐、舞蹈、武术、杂技、哑剧……众多艺术之长，为我所用。虽然，由于每个具体作品因其内容与风格的不同，使用时可以有所选择，但又都具有高度综合性和整体性的特点。

戏曲的舞台表现手段，无论语言还是动作，都经过特殊的艺术加工，与生活中的自然形态有不小的距离，带有假定的色彩。整个演出，追求的也是一种真真假假虚虚实实的境界。某处戏台有这样一副楹联：

---

① 《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社，1957 年 11 月版，第 201 页。

必问是真是假，不免拘文牵义；

只要有声有色，便可豁目爽心。

此联在观众与舞台的联系中，涉及到戏曲艺术的一些审美特性。上联讲的是关于真实与假定的关系，认为艺术欣赏是不宜拘文牵义、胶柱鼓瑟的。一方面，戏是真的。戏曲作品无论采用怎样的表现手法，其内容总是社会生活的真实反映。作品的描写不能违背生活的逻辑。所以，戏曲艺术家从来都很讲究戏情戏理，反对胡编乱造。另一方面，戏又是假的，戏就是戏。我国有句成语，叫做逢场作戏。"场"是演出的场地，既是"作戏"，就不是那么严肃，那么一本正经的。在中文里，戏剧这两个字，都有游戏、戏谑的意思。虽然，所有电影、话剧等艺术形式，莫不是以假定的艺术手法来反映社会生活的，但是对待这种假定性的态度，则是不完全一样的。戏曲采用虚拟的表现手段，但并不掩饰其假，不排斥剧场性，不在舞台刻意制造幻景，以求使人感到演出与生活的近似或逼真，而是向观众交心，赢得观众的信任：明知其假，信以为真，达到台上台下的默契。演出越是能够根据作品的内容，展开想象的翅膀，大胆地进行艺术的虚构和夸张，充分发挥表现手段假定性的特长，就越能博得观众的欢心。就这个意义来说，越是好"戏"，越是"假"的。比如《梁山伯与祝英台》中的"十八相送"是一场脍炙人口的好戏。梁祝二人同窗三载，情长谊深。送别路上，祝英台想把自己女扮男装的真情告诉对方，又碍于礼教，不便明说，只好暗示，借途中景物，

如花卉、鸳鸯、白鹅、土地堂和樵夫、牧童等，反吟复吟，但志诚厚道的梁山伯始终没能明白。难舍难分的十八里相送，集中为一场微妙的性格冲突，化作舞台上的“戏”，载歌载舞，使观众欣赏到艺术的美。它来自生活，却不是生活。正如一副戏台联语所说：“想当年那段情由，未必如此；看今日这般光景，或者有之。”希腊哲学家亚里士多德认为艺术是对现实人生的模仿。而中国美学传统则更加重视神似，不执著于形似，强调在艺术作品中表现作者对现实人生的感受和态度。在这种氛围中形成的戏曲艺术，便与建立在模仿说基础上的欧洲写实戏剧有所不同。戏曲谚语有“不像不是戏，真像不是艺”的说法，要求做到又像又不像。

戏曲以歌舞演故事，有唱有做，以优美的表演艺术吸引观众，赏心悦目，给人以审美的愉悦。“只要有声有色，便可豁目爽心”，对观赏性和形式美的重视，也是戏曲艺术的特点。和所有的民间艺术一样，它从来都是肯定自己对观众的娱乐作用的。古老的“永乐大典戏文三种”中，每剧的开端，都会以演出者的名义告诉大家：演出将为他们带来欢笑，其乐陶陶，如沐春风。比如《张协状元》第二出生角“踏场”时念的〔望江南〕下阕：

谙诨砌，酬酢仗歌谣。出入还须诗断送，中间唯有笑偏饶。教看众乐醄醄。

又如《小孙屠》副末开场念的〔满庭芳〕下阕：

雍容弦诵罢，追搜古传，往事闲凭。想象梨园格范，

编撰出乐府新声。喧哗静，伫看欢笑，和气蔼阳春。

当然，一部好的作品，不仅要能“悦目”，更要能够“赏心”，从艺术欣赏中得到心灵的净化。古代戏剧家常以“寓教于乐”或“勉世”与“娱情”相结合①，概括戏曲作品的社会功能。不过随着艺术形式的发展与提高，其思想内涵也会更为充实和深刻。戏曲创作不单单停留在娱人的水平，而是自觉地重视戏剧艺术全面的功能，体现作家的社会责任感和历史使命感，这是历史的进步与必然。人们需要娱乐、休息、消遣，这是一个方面。另一个方面，戏曲艺术要发展、前进，又不能没有振聋发聩的巨作。它们可能是通俗的，有娱乐性的，却又不限于此。古代戏曲史，也正是由关汉卿、王实甫、汤显祖、洪昇、孔尚任等名家的杰作，构成了它的脊梁。否则，历史将是何等平淡，必然会失去其应有的光彩。关于“勉世”，自然可有不同见解。道学家看到戏曲演出“动人最恳切，最神速，较之老生拥皋比讲经义，老衲登上座说佛法，功效百倍”②，大可作为高台教化的工具。历史上不乏这样的作品，但概念化的说教往往是缺乏生命力的。在“文以载道”习惯性思维的影响下，忠臣、孝子、义夫、节妇常常成为一些剧中的主要人物，不同程度地渗透着封建伦理道德，是当时时代思潮的反映。

---

① 《缀白裘》第六集叶宗宝序：“词之可以演剧者，一以勉世，一以娱情。”
② 明陶石梁语，见刘宗周《人谱类记》。

二　源远流长

戏曲的发展形成，经历了一个漫长的历史进程。它的起源，可以追溯到原始歌舞。古代典籍，如《尚书》、《周礼》、《吕氏春秋》等书的有关记载，描述了先民模仿和表现狩猎、战争等活动而载歌载舞的场景。如《尚书·尧典》："予击石拊石，百兽率舞。"记述先民敲击石器为节奏，身披兽皮的舞蹈。《吕氏春秋·古乐》："昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足而歌八阕。"有歌有舞，表现祈求五谷丰登等内容，并有一定的长度。青海孙家寨出土的绘有舞蹈纹饰的陶盆以及一些流传至今的岩画等文物，则为我们留下了形象资料。原始歌舞常是先民节日庆典中的内容。后来，有了能歌善舞以此娱神的巫觋。南方的楚地，巫风更盛。诗人屈原的《九歌》，就是依据习俗，为祭祀而作，色彩丰富，洋溢着浪漫气息。受祭诸神，如东君（太阳神）、云中君（云神）、湘君、湘夫人（均为湘水之神）、山鬼等，有爱情的欢乐，也有别离的苦痛，其实体现了人间的感情。《湘君》、《湘夫人》描写的恋爱故事，更是具有戏剧性的因素。这些歌舞，娱神也是娱人，如《少司命》中所述"羌声色兮娱人，观者憺兮忘归"，令人留连忘返。史家认为，后世戏剧的萌芽，由此已经可以看到了。春秋时，从古巫中分化出来的"优"，则是专门以娱人为业的了。起

先大概也是属于平民的娱乐，后来进入宫廷，成为王宫贵族的弄臣。优，又称俳优、倡优，身份卑微，有的还是身材矮小的侏儒，以滑稽调笑供主人取乐。“优者戏也”[①]，戏是戏谑、游戏的意思。所以，即使笑话说得有些出格，也是可以谅解的，如晋国优施所说：“我优也，言无邮。”[②] 公元前7世纪至前6世纪时楚国的优孟，就曾以正话反说的方式讥刺国王：当楚国群臣未能谏阻楚王以大夫之礼埋葬爱马，并且受到死罪的威胁时，优孟却故意夸大其词，“请以人君之礼葬之”，“诸侯闻之，皆知大王贱人而贵马也”[③]。他把楚王的失误夸张到荒谬的程度，使之醒悟。优孟扮演楚国故相孙叔敖的故事，更是戏曲史上著名的掌故：孙叔敖死后，遗属非常穷困。优孟逼真地模仿孙叔敖的举止，穿戴他的衣冠，去见楚王。楚王简直以为是孙叔敖复活，便要封他为相。优孟说是和妻子商量以后，不能接受：“慎无为，楚相不足为也。如孙叔敖之为楚相，尽忠为廉以治楚，楚王得以霸。今死，其子无立锥之地，贫困负薪，以自饮食。必如孙叔敖，不如自杀！”[④] 后人常以“优孟衣冠”作为演剧的代称。虽然这还不是真正的戏剧，但他们谐谑调笑的语言艺术和滑稽表演，对后世戏曲有深远的影响。

汉代经济的发展，带来了文化艺术的繁荣。汉武帝时

---

① 《左传·襄公二十八年》孔颖达疏

② 《国语·晋语》。

③ 《史记·滑稽列传》。

④ 同上。

设置乐府，采集巷陌歌谣，推动了乐舞的发展。中原与西域的广泛交流，形成了各民族艺术的汇合。张衡《西京赋》中，形象地描绘了称为“总会仙倡”的宫廷百戏的演出场面：艺人扮成娥皇、女英等仙人和白虎、苍龙等神兽，穿着奇丽的服装，配上炫耀的背景，有奏乐，有歌唱，有云起雪飞、转石成雷的效果①。显然，这些描写不免有些夸饰。汉代百戏琳琅满目，包括音乐、舞蹈、杂技、武术、幻术以及称为“鱼龙曼衍”的装扮珍禽异兽的表演等。各种技艺的同台演出和相互交流，对戏曲艺术的形成，无疑有着重要的影响。角抵戏《东海黄公》的演出，尤为引人注意。相传角抵起源于战国时的蚩尤戏，南朝梁任昉《述异记》载：“秦汉间说蚩尤耳鬓如剑戟，头有角。与轩辕斗，以角抵人，人不能向。今冀州有乐名蚩尤戏。其民三三两两，头戴牛角而相抵。汉造角抵戏，盖其遗制也。”《东海黄公》赋予其简单的情节，使之戏剧化了：东海人黄公，擅法术。年轻时能制服毒蛇猛虎。年老力衰，饮酒过



南阳汉画像石角抵戏《东海黄公》

---

① 《西京赋》中原文为：“华岳峨峨，冈峦参差。神木灵草，朱实离离。总会仙倡，戏豹舞罴。白虎鼓瑟，苍龙吹篪。女娥坐而长歌，声清畅而逶迤。洪厓立而指。被毛羽之纤丽。度曲未终，云起雪飞，初若飘飘，后遂霏霏。复陆重阁，转石成雷。霹雳激而增响，磅磕象乎天威。”

度，法术便不灵了。后来，当地又出了白虎，“黄公乃以赤刀往厌之。术既不行，遂为虎所杀。三辅人俗用以为戏，汉帝亦取以为角抵之戏焉”[1]。《西京赋》中，也有关于这个节目的描写：

东海黄公，赤刀粤祝。冀厌白虎，卒不能救。挟邪作蛊，于是不售。

关中百姓的艺术创造，对这位“挟邪作蛊”的术士，似乎带有讽刺的意味。观众所欣赏的不再是壮士单纯的角力，而是结合武技，扮演特定的角色，表现规定的情节。在戏剧发展的进程中，跨越了重要的一步。

从后汉到隋、唐，宫廷百戏演出仍然屡有记载。中华大地经历了长期的战争和社会动荡，各民族之间强烈的冲撞，也推进了彼此的交流与融合。隋代统一南北后，集中中外乐舞为九部乐：燕乐、清商、西凉、扶南、高丽、龟兹、安国、疏勒、康国。唐代增为十部，另有高昌，可见一时之盛。在西北和中原各民族民间艺术的基础上，出现了《兰陵王入阵曲》、《拨头》、《踏谣娘》等歌舞节目。唐代进入教坊，也盛演于民间。据说，北齐（550～577）兰陵王高长恭勇冠三军，但容貌俊美，自己觉得不足以威慑敌人，便戴上木


兰陵王面具

① 葛洪《西京杂记》。

刻面具上阵，败北周于金墉城下。北齐人“为此舞以效其指挥击刺之容，谓之《兰陵王入阵曲》”[1]。因使用面具，又称“代面”、“大面”，曾传至日本。《拨头》又作《钵头》，出自西域。内容是：有位胡人的父亲被老虎伤害，他便上山寻找尸首，并杀死老虎。山有八折，歌曲也有八叠。表演者披头散发，身穿素服，面带哭相。较诸《东海黄公》多了歌唱。《踏谣娘》又名《苏中郎》、《谈容娘》。据唐崔令钦《教坊记》：

北齐有人姓苏，鮑鼻，实不仕，而自号为郎中。嗜饮酗酒，每醉辄殴其妻。妻衔悲，诉于邻里。时人弄之。丈夫著妇人衣，徐行入场。行歌，每一叠，傍人齐声和之云：“踏谣和来，踏谣娘苦和来！”以其且步且歌，故谓之“踏谣”。以其称冤，故言苦。及其夫至，则作殴斗之状，以为笑乐。今则妇人为之，遂不呼郎中，但云阿叔子。调弄又加典库，全失旧旨。或呼为《谈容娘》，又非。[2]

早期演出是男扮女装，以夫妻殴斗之状作为笑乐，有角抵遗迹。后来有了女演员，并增加了一个调弄的角色“典库”，丰富了节目内容，抒情色彩也更浓了。天宝时人常非月有《咏谈容娘》诗：

举手整花钿，翻身舞锦筵。

马围行处匝，人压看场圆。

---

① 《旧唐书·音乐志》。

② 唐段安节《乐府杂录》和《旧唐书·音乐志》等均有记载。内容略有出入。时代作北齐或隋末。

歌要齐声和，情教细语传。

不知心大小，容得许多怜。

这是广场演出的情景。看来，《拨头》中有歌八叠，可能也是伴唱。晚唐时，还有表现鸿门宴故事的《樊哙排君难》等。这些节目，当时还是个别地出现，没有形成气候。虽是从属于歌舞，但无疑都已具备了戏剧性的因素。

俳优的滑稽表演，也是不断发展的。三国时，刘备在群臣大会上曾让两个演员模仿许慈、胡潜两位学士经常吵嘴斗殴的情景，“酒酣乐作，以为嬉戏”，也是作为劝诫[1]。在这里，讽刺的对象由君主转为臣下，独角戏变成了两人对手表演。其后，出现了参军戏。它起源于后赵石勒时，约公元335年。参军周延曾任馆陶令，因贪污官绢下狱，虽被赦免，但每遇大会，石勒便让俳优扮演他的形象出场。别的演员问：“你是什么官，为什么和我们坐在一起?”他抖着身上的衣服说：“就因为贪污了这玩意儿，所以走到你们中间来了。”[2] 先秦的“优谏”演变成了优戏，成为一种固定的程式：两个演员中，讽刺对象称为“参军”，戏弄他的则叫“苍鹘”。唐代，参军戏盛行，涌现了黄幡绰、张野狐、李可及等著名艺人，留下不少生动的故事，并进一步戏剧化了。如咸通年间，在一次宫廷庆典上，李可及接着

---

① 见《三国志·许慈传》。

② 见《太平御览》卷五六九引《赵书》。《乐府杂录》与之稍有不同：“……参军始自后汉馆陶令石耽。耽有赃犯，和帝惜其才，免罪。每宴乐，即令衣白夹衫，命优伶戏弄辱之，经年乃放。后为参军，误也。”

前面佛道争辩的话题，表演的一段节目：

尝因延庆节，缁黄讲论毕，次及倡优为戏。可及乃儒服险巾，褒衣博带，摄齐以升崇座，自称“三教论衡”。其隅坐者问曰：“既言博通三教，释迦如来是何人?”对曰：“是妇人。”问者惊曰：“何也?”对曰：“《金刚经》云：‘敷座而坐’。或非妇人，何烦夫座，然后儿坐也?”上为之启齿。又问曰：“太上老君何人也?”对曰：“亦妇人也。”问者益所不喻。乃曰：“《道德经》云：‘吾有大患，是吾有身。及吾无身，吾复何患?’倘非妇人，何患乎有身?”上大悦。又问：“文宣王何人也?”对曰：“妇人也。”问者曰：“何以知之?”对曰：“《论语》云：‘沽之哉，沽之哉，吾待贾者也。’向非妇人，待嫁奚为?”上意极欢，宠锡甚厚。翌日，授环卫之员外职。①

把儒释道三教的祖师爷都称作妇人，当时显然是大不敬的。他这诡辩引起的哄堂大笑，化解了刚刚进行过的佛道互争高下的庄严的论辩，使之成为滑稽了。从节目的内容和演员的服饰等方面来看，应是有所准备的，而不再是主要依靠即兴的表演。此外，参军戏演员也有以歌唱著称的。9世纪初，在江浙一带流动演出的俳优周季南、季崇及妻刘采春“善弄陆参军，歌声彻云”。刘采春演唱〔啰唝曲·望夫歌〕，“闺妇行人莫不涟泣”②。她的女儿周德华则擅唱〔杨

① 唐高怿《群居解颐》。
② 唐范摅《云溪友议》。

柳枝〕。不过，她们演唱的抒情歌曲，不一定与参军戏演出的内容有直接联系。

宋代继承参军戏传统，同时广泛吸收其他歌舞伎艺，形成了宋杂剧。所谓杂剧，原来包括诸般杂耍，与百戏、散乐意思相近，后来才有了相对严格的含义。南宋灌园耐得翁《都城纪胜·瓦舍众伎》称："散乐，传学教坊十三部，唯以杂剧为正色。""杂剧中，末泥为长，每四人或五人为一场。先做寻常熟事一段，名曰艳段。次做正杂剧，通名为两段。末泥色主张，引戏色分付，副净色发乔，副末色打诨，又或添一人装孤。其吹曲破断送者，谓之把色。大抵全以故事世务为滑稽，本是鉴戒，或隐为谏诤也，故从便跣露，谓之无过虫。"可知这时已有四五个演员。其中，末泥、引戏的任务，似乎主要还在于组织演出。源于参军、苍鹘的副净、副末"发乔"、"打诨"，还有一个专门扮演官员（市语称官员为"孤"）。据周密《武林旧事》记载，还有扮演女角的"装旦"。演出内容仍重滑稽，有的还佐以歌曲。《武林旧事》中，录有"官本杂剧段数"二百八十种，是曾在宫廷演出的节目单，其中有一百五十余种是以大曲、法曲、诸宫调、词调演唱的，可惜仅存名目。宋人著述中，倒是留下一些关于优人表演的颇富机趣和讽刺意味的故事。如《三十六髻》：

宣和中，童贯用兵燕蓟，败而窜。一日，内宴，教坊进伎，为三婢，首饰皆不同。其一当额为髻，曰"蔡太师家人也"。其二髻偏坠，曰"郑太宰家人也"。又一人满头

为髻，曰“童大王家人也”。问其故。蔡氏者曰：“太师觐清光，此名朝天髻。”郑氏者曰：“吾太宰奉祠就第，此懒梳髻。”至童氏者，曰：“大王方用兵，此三十六髻也。”①



宋杂剧《眼药酸》图

当为“正杂剧”中的一段。对炙手可热的“童大王”，讥刺相当辛辣，传为美谈。故宫博物院所藏两幅宋杂剧绢画，则是生动的形象资料。其中一幅可能是《眼药酸》。画上两人，副净儒生打扮（市语称读书人为“酸”），帽子、药袋和身上背着的几串圆形物上，都画着眼睛，可能是卖眼药的。副末市民装束，腰间插把破扇子，上面写个“诨”字。另一幅也是两人，内容不详。另外在北方的辽国，也有杂

① 周密《齐东野语》。

剧演出的记载。宋、金对峙，宋室南迁，一些杂剧艺人也到了南方，临安成了当时的歌舞中心。同时，留在北方的演员则在金国都城燕京（今北京）及开封等地，



山西稷山金墓杂剧砖雕

继续演出，称为“院本”，意即行院艺人演出的节目。金院本与宋杂剧名异实同，但由于南北隔绝，后来当然也产生一些差别。元陶宗仪《南村辍耕录》中，记录了“院本名目”近七百种，其中有些是与宋杂剧相同或相近的。金院本也是五种行当：副净、副末、引戏、末泥、孤装。“其间副净有散说，有道念，有筋斗，有科泛。教坊色长魏、武、刘三人，鼎新编辑。魏长于念诵，武长于筋斗，刘长于科泛。至今乐人皆宗之。”可见副净仍为演出中的主要角色。也有以歌唱命名的节目，如称为“和曲院本”的《月明法曲》、《上坟伊州》、《病郑逍遥乐》等，就是分别以〔法曲〕、〔伊州〕、〔逍遥乐〕等乐曲，演唱某一题材的。金院本除上述名目外，没留下更多资料。当代学者从元代杂剧作品中，搜剔出某些可能遗存的痕迹。如元剧《飞刀对箭》中张士贵（净扮）的“自报家门”，就可能是院本名目“卒子家门”《针儿线》。张士贵讲述他和敌人交战，被砍去了左臂、右臂甚至连人带马被劈成两半：“着我慌忙跳下马，我荷包里又取出针和线。着我双线缝个住，上的马去又征战。那里战到数十合，浑身上下都缝遍。那个将军不喝彩，

那个不把我谈羡？说我断杀全不济，道我使的一把好针线。”可称黑色幽默。金末元初杜仁杰的散曲《庄家不识勾阑》，通过一个农民观众的眼睛描述院本演出的情景，也很有趣：

〔四煞〕一个女孩儿转了几遭，不多时引出一伙。中间里一个央人货，裹着枚皂头巾，顶门上插一管笔，满脸石灰更着些黑道儿抹，知他待是如何过？浑身上下，则穿领花布直裰。

〔三煞〕念了会诗共词，说了会赋与歌，无差错。唇天口地无高下，巧语花言记许多。临绝末，道了低头撮脚，爨罢将幺拨。

这头一个节目叫："踏爨"，相当于艳段[①]，先做寻常熟事一段。首先出场的"女孩儿"可能是"引戏"。主要角色脸涂粉墨，身穿花衫，念诗词，诵歌赋，伶牙俐齿，是一个滑稽逗笑的人物。下面接演院本《调风月》：

〔二煞〕一个妆做张太公，他改做小二哥，行行行说向城中过。见个年少的妇女向帘儿下立，那老子用意铺谋待取做老婆。教小二哥说合，但要的豆谷米麦，问甚布绢纱罗。

〔一煞〕教太公往前挪不敢往后挪，抬左脚不敢抬右脚，翻来覆去由他一个。太公心下实焦燥，把一个皮棒槌则一下打做两半个。我则道脑袋天灵破，则道兴词告状，

---

① "艳"出自魏晋大曲。郭茂倩《乐府诗集》："大曲有艳，艳在曲之前。"正杂剧前先做艳段，取义相同。

划地大笑哈哈。

这是一出小戏，表现张太公想娶老婆，受到小二哥的逗弄。小二哥仍由踏爨的演员饰演，当为副净，张太公是副末，还有一个“装旦”。张太公最后气得用皮棒槌去打小二哥。副末打副净是惯用的程式，如《南村辍耕录》所说：“一曰副净，古谓之参军。一曰副末，古谓之苍鹘。鹘能击禽鸟，末可打副净，故云。”所用“皮棒槌”又称“磕瓜”，有如旧时相声演出，“捧哏”常用扇子敲打“逗哏”。下面还有“幺末敷演《刘耍和》”。有的学者认为，“幺末”可能是更加接近成熟的戏剧形式。可惜这位庄家“则被一胞尿，爆的我没奈何”，没有看到，我们也难以揣想。“正杂剧”的演出已经具备戏剧扮演的特点，到了宋金杂剧院本，戏曲艺术已接近形成了。

说唱艺术的发展，对于戏曲的形成，也是一个重要的因素。它不仅为之提供了引人入胜的有一定长度的故事情节，也对戏曲有说有唱的这种特殊的艺术形式有着直接的影响。戏曲作品大都取自街谈巷语、稗官野史，非奇不传。这也正是说唱艺术固有的特点。唐代流行“市人小说”。一些文人作者吸取它的长处进行仿作，出现了传奇文学的兴盛。这些作品虽然常被后世戏曲作家取为题材，当时却还没在民间造成更大的反响。如元夏庭芝《青楼集志》所说：“唐时有传奇，皆文人所编，犹野史也，但资谐笑耳。”倒是演说佛经教义的变文，对于后世包括戏曲在内的民间文艺，有着更为密切的关系。唐代长安等地的寺庙常被作为

市民的娱乐场所。僧尼讲经也成了人们的一种娱乐方式，有“讲经”与“俗讲”两种。俗讲当为对未出家人所讲，他们模仿佛经有散文、有偈颂的形式，采用散文与韵文结合的体裁，演唱佛教经义和历史故事、民间传说乃至当代人物。前者如《降魔变》、《维摩变》等，而《大目乾连冥间救母变文》讲说的目连救母故事，北宋时便已编成杂剧，每到七月中元节在汴京（开封）演出，深受观众喜爱。《目连救母》成为最早见于记载的一部戏剧作品，也是后世舞台久演不衰很有特色的一个剧目。演绎秋胡、伍子胥、李陵、董永、昭君、孟姜女等非佛经故事的变文，对后来的“说话”、戏曲，也是很有影响的。

宋代，城市经济进一步发展，在北宋的汴京和南宋的临安等地出现了集中多种伎艺常年卖艺的“瓦舍”，演出场所称为“勾阑”。“说话”艺术非常发达，据《都城纪胜》记述：“说话有四家。一者小说，谓之银字儿，如烟粉、灵怪、传奇。说公案，皆是搏刀赶棒及发迹变泰之事。说铁骑儿，谓士马金鼓之事。说经，谓演说佛书。说参请，谓宾主参禅悟道等事。讲史书，讲说前代书史文传、兴废争战之事。”其中内容，在后来的戏曲作品中有直接的反映。瓦舍勾栏汇集诸般伎艺，如唱赚、相扑、崖词、傀儡、影戏等[1]，为戏曲的形成提供了有利的环境和丰富的艺术滋

---

① “唱赚”为民间说唱伎艺，用同一宫调的若干支曲子组成套数，演唱故事。“崖词”（又作“涯词”）也是说唱伎艺，还有一种称作“陶真”。据南宋《西湖老人繁胜录》：“唱涯词，只引子弟；听陶真，尽是村人。”

养。相传北宋时泽州（今山西晋城）人孔三传首创的诸宫调，更为戏曲音乐开创了道路。它有说有唱，以唱为主。在此之前，一般说唱都限于一个宫调。诸宫调打破了这种格律，吸收唐宋词、唐宋大曲、宋代唱赚和俗曲等，组成若干套不同宫调的曲子轮递演唱，可以说唱长篇故事。诸宫调对元代杂剧影响很大。钟嗣成《录鬼簿》记述元曲作家，便把作有《西厢记诸宫调》的董解元列于卷首，注明"大金章宗时人。以其创始，故列诸首。"元代王实甫的名作《西厢记》，就是据此改编的。诸宫调也传到南方。现存最早的南戏剧本《张协状元》，就是以演唱诸宫调开始，然后才把"唱说"、"话文"变成"敷演"，显露了从说唱艺术向戏曲转化的痕迹。

第一章

宋元南戏

一　村坊小曲走向戏台

大约南宋初年在浙江温州形成的南戏，是一种较为完整的戏曲艺术形式，又有“戏文”、“温州杂剧”、“永嘉杂剧”等名称。所谓南戏，是与北方的杂剧相对而言的。它的形成年代，有两种不同的说法。明祝允明（1460～1526）《猥谈》中说：

南戏出于宣和（1119～1125）之后，南渡（1127）之际，谓之温州杂剧。余见旧牒，有赵闳夫榜禁，颇述名目，如《赵贞女蔡二郎》等，亦不甚多。

徐渭（1521～1593）《南词叙录》中则说：

南戏始于宋光宗朝（1190～1194），永嘉人所作《赵贞女》、《王魁》二种实首之，故刘后村有“死后是非谁管得，满村听唱蔡中郎”之句。或云宣和间已滥觞，其盛行则自南渡，号曰永嘉杂剧，又曰鹘伶声嗽。

两说相差七十来年。不过，徐渭也没有忽略从宋室南渡即已盛行的说法。萌生于南方民间的戏曲没能受到当时人的重视，因此见不到文字的记载。而在它根深叶茂的两三百年后，再去追溯历史，更不免有些模糊了。

南戏形成和流传于我国江南和东南沿海一带。自六朝以来，社会相对安定，较少战乱，物阜民丰。宋代，社会经济重心更是逐渐由北方移到了南方。东南地区在经济上

成了政府的重要支柱，“国家根本，仰给东南。”[①] 浙江的温州、台州、海盐和福建的泉州、福州以及广东的潮州等地，作为海外贸易的口岸城市，经济繁荣，城乡交流密切，社会思潮活跃，人们对文化娱乐的要求也更为迫切。江南自古人文荟萃，文化比较发达。民间艺术如社火、花灯、歌舞等，常常闹得热火朝天。陆游《春社》中，这样描绘山阴（绍兴）农村社日的景况：

太平处处是优场，社日儿童喜欲狂。

且看参军唤苍鹘，京都新禁舞斋郎。

在范成大、刘克庄等诗人的作品中，也有不少生动的记述。宋室迁都临安，随着北方人口大量南移，原在汴京流行的诸般瓦舍伎艺，如杂剧、诸宫调、唱赚等，也被带到南方，传播于城市、乡村。这些，都为南戏的形成和发展，提供了有利的环境。

南戏起于民间。如徐渭《南词叙录》中所说：“其曲，则宋人词而益以里巷歌谣，不协宫调，故士夫罕有留意者。”宋代，它的演出剧目，除了被称为“戏文之首”的《赵贞女蔡二郎》和《王魁》外，我们所能知道的，只有南宋末年在杭州演出的《乐昌分镜》以及太学生黄可道编写的《王焕》等寥寥几部。实际情况当然不止于此。

元代，国家统一。在与当时盛行的杂剧艺术相互交流和借鉴中，南戏也得到了更为长足的发展。据载，有些杂

---

① 《宋史·范祖禹传》。

剧作家如马致远、萧德祥也曾参与南戏创作，并且有了“专工南戏”或南北并擅的龙楼景、丹墀秀、芙蓉秀等知名演员。元代末年，戏曲艺术重心由北向南，从大都（北京）移到了杭州。土生土长的南戏似乎更加适合南方观众的口味，出现了徐渭所说“顺帝朝，忽又亲南（曲）而疏北（曲），作者猬兴”的局面。它们的作者，大都是混迹江湖以戏曲等伎艺为职业的书会才人，比如较早的《张协状元》出自“九山书会”，《宦门子弟错立身》和《小孙屠》为“古杭书会才人”，《荆钗记》是“吴门学究敬先书会柯丹丘”，《白兔记》是“永嘉书会才人”。这些无名作家多才多艺，虽不一定有很高的文学修养，创作的剧目却以适于演出而赢得观众的喜爱。《琵琶记》的作者高则诚是最早涉猎南戏创作的知名学者、诗人。《南词叙录》称他“用清丽之词，一洗作者之陋，于是村坊小伎，进与古法部相参，卓乎不可及已。”这同时也标志着南戏的成熟并进入了一个新的发展阶段。由宋至元，二百多年来南戏编演的剧目不会很少，但当时都没有刊刻流传。现在能够见到全本的，只有“永乐大典戏文三种”、“荆、刘、拜、杀”、《琵琶记》以及《牧羊记》、《赵氏孤儿》等十几种，


永樂大典卷之一萬三千九百

戲 戲文二十七

《永乐大典·戏》书影

而且大都经过后人加工修改，不全是原来的模样。存有残文佚曲的一百余种，有的则只存名目。此外，在福建的莆仙戏、梨园戏等古老剧种中，还能看到有些南戏剧目的演出，这是历史的遗响。

二　古剧《张协状元》

明代编纂的《永乐大典》中，收有戏文三十三种。仅存的三种，是1920年叶恭绰从伦敦古玩肆中购回的。劫后余灰，弥足珍贵。其中，更多地保留了古老南戏本来面目的《张协状元》，尤其引人瞩目。这是一部描写“婚变”故事的作品：书生张协进京赴考，路过五鸡山，被强盗洗劫。多亏寄住山神庙中的贫女精心救护，张协伤势渐愈。经邻居李大公夫妇撮合，两人结成夫妻。后来张协要进京求取功名，贫女剪卖头发，为他筹措盘缠。张协中状元后，太尉王德用要招他为婿，他以“只为求名不求妻”加以拒绝。王的女儿胜花因此抑郁而死。贫女上京寻夫，被张协拒之门外：“吾乃贵豪，汝名贫女，敢来冒渎，称是我妻！”贫女只得乞讨回家。张协赴任，路过五鸡山，竟拔剑劈杀贫女，以图杀人灭口，幸未致死。正巧王德用也去张协任职的梓州为官，途中认贫女为义女，后经同僚斡旋，将她许嫁张协，“重合鸾凤偶”。

号称“戏文之首”的《赵贞女蔡二郎》和《王魁》，

原本如今都已失传，只知它们都是描写书生高中以后，结亲权贵，弃亲背妇的故事。这类作品，是南戏中的热门题材。其他还有《崔君瑞江天暮雪》、《三负心陈叔文》、《李勉负心》等剧。它们的出现，反映了当时现实生活中一个相当普遍的社会问题。剧中描写的科举制度，虽然在隋唐时期即已实行，但由于尚被门阀贵族操纵，取士很少。经过唐末五代的社会动荡，门阀制度受到破坏。宋代，只要文章合格，得中进士，更多的读书人便可以不分门第乡里，踏入仕途。“朝为田舍郎，暮登天子堂”；“十年窗下无人问，一举成名天下知”；“书中自有千钟粟，书中自有黄金屋，书中有女颜如玉”。这类诗句，就是在这样的背景下产生的。一些当朝权势，如《张协状元》中的王德用，常在新科年少中择选佳婿。“富易交，贵易妻。”有些人也正好借此攀附豪门，停妻再娶。这种基于政治利益的联姻，造成了许多家庭的悲剧，也构造了戏曲作品中悱恻动人的情节。

明人陆容《菽园杂记》中写到：

嘉兴之海盐，绍兴之余姚，宁波之慈溪，台州之黄岩，温州之永嘉，皆有习为倡优者，名曰戏文子弟，虽良家子不耻为之。其扮演传奇，无一事无妇人，无一事不哭，令人闻之，易生凄惨。此盖南宋亡国之音也。

在南戏以及后世不少地方戏曲作品中，对承受巨大社会苦难的古代妇女，寄予了深切的同情，塑造了众多令人难忘的妇女形象，这是戏曲艺术民间性特点的一种表现。《张协

状元》即是一个实例。戏剧是围绕贫女悲惨的命运展开的。她像一泓清泉，“彻底澄清，没纤毫点翳”，缉麻织素，依靠勤劳的双手，清贫度日。她对人们充满爱心，却没有学会也没有能力与丑恶的现实进行必要的抗争。当她受到丈夫张协的无端责打，深感不解：“初入我庙门，你不曾发这般嗔……”寻夫被逐，想到的是回去以后，“只说与公婆，寻不见张状元便了”。就是被张协砍倒，也只说是自己“跌在深坑里”。坚强与温顺，融合成美好而柔弱的心灵，与张协形成鲜明的对照。在困顿中，是张协自己向贫女求婚：“娘子无夫协无妇，好共成比翼。”心底却又另有打算：“情知不是伴，事急且相随。”直到最后，人们在婚礼上指责他“既晓文墨”，不该做出那种弃妻、杀妻的事情时，他还说：“张协本意无心娶你，在穷途身自不由己。况天寒举目又无亲，乱与伊家相娶。”因此受到道义的谴责：“读书人甚张志!”作为早期戏剧作品，对人物性格的刻画只能略见轮廓，不免有些粗枝大叶，但艺术家的爱憎之情，则是非常清楚的。剧中邻居李大公夫妇与贫女危难中的相互扶持，体现了庶民百姓之间的深厚情谊。李大公自己说得明白：“老汉虽是村路落里人，稍通得人事。”贫女则说：“大公家里，有万千恩义。”在不少南戏作品中，常可看到与李大公类似的艺术形象，如《琵琶记》中的张大公，《白兔记》中的窦公等。古代人民之间的美好感情和道德，给观众带来温馨与安慰。《张协状元》的结局似乎不尽如人意；但当时的现实生活还不能提供更令人满意的答案，这也是无可奈

何的选择。按照戏剧演出和观众的心理需要，必须有所交代。或者是这种勉强的团圆，或者是《赵贞女蔡二郎》和《王魁》式的鬼神报应，恶人遭天谴。不少作品都摆脱不了这两种办法。

《张协状元》保留了从说唱过渡为戏曲的痕迹。剧本开端，是由一个演员以局外人的身份，讲唱张协离家赴京应举的经过。说到五鸡山遇盗，不禁发问："似恁唱说诸宫调，何如把此话文敷演?"于是将"话文"变成"戏文"，进入由角色扮演的戏剧性演出。后世传奇剧本，第一出以副末开场演说剧情大意的惯例，似可由此溯源。我们还可以发现，在南戏作品中，有些故事情节、人物关系甚至具体而微的细节描写，常会彼此影响或雷同，形成某种模式。比如《张协状元》中贫女的剪发、乞讨，张协中状元后要写家书……《琵琶记》、《荆钗记》、《王俊民休书记》等剧也都在这上面做了文章。就连后世《秦香莲》的"闯宫"，也和贫女状元府寻夫的场面不无相似之处。尽管如此，却也可以各有巧妙不同。《琵琶记》中的"祝发代葬"、"乞丐寻夫"，就不像《张协状元》那样一笔带过，而是大加发挥的重头戏了。可见，戏剧艺术的内容和技巧是不断深化和发展的。

三 "荆刘拜杀"四大传奇

元末，以"荆、刘、拜、杀"并称的四部作品《荆钗

记》、《白兔记》、《拜月亭记》和《杀狗记》，是古老南戏的代表作。明王骥德《曲律》中说："古戏如'荆刘拜杀'等，传之凡二三百年，至今不废。以其时作者少，无此等名目便以为缺典，故幸而久传。"它们都有明刻本流传，但历经传演，已不全是原来面目。各自的成就也不相等。

《荆钗记》 书生王十朋出身贫寒，以荆钗为聘，娶钱玉莲为妻。中状元后，万俟丞相要以女儿许配。王十朋拒婚，被调往烟瘴之地任职。富豪孙汝权垂涎钱玉莲，偷改家书，伪称王十朋已入赘相府。钱玉莲被迫投江自尽遇救。王十朋闻耗，誓不再娶。后来，夫妻终得团圆。剧中的描写与南宋时的历史人物王十朋生平不符。据说，由于王十朋曾弹劾权臣史浩，史氏子侄便作剧诽谤他（《坚瓠集》）。一说钱玉莲本是妓女，因遭王十朋遗弃，投江自尽（《柳南随笔》），但现存《荆钗记》中，王十朋是一位受到肯定的人物。

《荆钗记》的命题，当有借鉴前贤、表彰传统道德的用意。与蔡二郎、王魁、张协等众多背亲弃妇的负心男子比较，王十朋的正面形象颇为独特，也是可信的。宋代彭乘《墨客挥犀》中，写了一个真实的故事：有位贵族看中一位新科进士，派人把他拥进府中，要将女儿嫁他。这位进士回答得很巧妙："寒微得托迹高门，固幸；将更归家，试与妻子商量看如何？"剧中的王十朋虽然没有这样的幽默感，却是同样讲究读书人的气节。《荆钗记》表现了古代人民的道德理想，尽管不可避免地也包含了某些封建说教的成分。

《荆钗记》艺术风格朴素，明吕天成《曲品》说它“以真切之调，写真切之情，情文相生，最不易及。”在明清舞台经常上演的有十余折，至今昆曲等剧种中，仍然保留有《前拆》、《刁窗》、《见娘》、《祭江》、《舟会》等折，并有全剧的改编本演出。收入《古本戏曲丛刊》的《原本王状元荆钗记》较近古本。

《白兔记》 作品取材于五代后汉高祖刘知远的故事。他早年入赘财主李文奎家，因受兄嫂欺压，弃家投军，又被岳节度使招婿。妻子李三娘在家饱受折磨，生下儿子“咬脐郎”，托人送往军中。十六年后，咬脐郎出猎，追赶白兔，邂逅井台汲水的李三娘，回营诘问刘知远，终得合家团聚。戏剧情节与金元时的《刘知远诸宫调》大致相同。话本《五代史平话·汉史》中，也有关于刘知远夫妻的故事，内容更为简略。剧本当是根据说唱艺术编写。1967年上海郊区发现的明代成化刊本《新编刘知远还乡白兔记》，较多地保存了南戏早期的风韵。

历史人物刘知远生平事迹颇具传奇色彩。他以破落户起家，从军卒升为将帅，最后当了皇帝，是民间艺术的绝妙题材。在早期南戏中，这类故事是常见的，如叙述苏秦六国拜相的《金印记》、吕蒙正彩楼招赘的《破窑记》、朱买臣马前泼水的《朱买臣》等。古代群众渴望改变贫富不均的社会现实，又未能找到正确出路，不免艳羡或幻想通过某种机遇出人头地，飞黄腾达。《白兔记》以刘知远鱼龙变化的故事作为全剧骨架，流露的就是这种封建时代小生

产者的思想意识。剧中批判嫌贫爱富，赞扬李文奎、李三娘父女不以贫贱论人，识刘知远于草莽之中，也是立足于此的。当然，这也同时表现了古代人民群众的某些道德观念和理想。

《白兔记》的动人之处，在于对古代农村生活中的贫富对立以及李三娘悲惨命运的描写。作品主要是环绕着家庭纠葛展开的。刘知远、李三娘夫妻饱受兄嫂歧视和折磨的种种事实，生动地展现了封建宗法制度下，女儿、赘婿在家庭中的无权地位。尤其是在刘知远被赶以后，李三娘承受了越发沉重的苦难，"日间挑水三千担，夜间推磨到天明"，几乎沦为家奴。李三娘的遭遇是独特的，但在一定程度上，也概括了更多的农村妇女的命运。她坚贞不屈的性格，体现了古代妇女的美好品德。这个艺术形象的塑造，为《白兔记》增添了光彩。剧本题名《刘知远还乡白兔记》，但满怀同情塑造的真正主角却是李三娘。读者可以看到，刘知远的品格和他的妻子是不相称的。剧中李三娘与咬脐郎母子井台相会一场（折名《出猎》、《汲水》或《井台会》），是传演至今的好戏。在见面不相识的独特情境中，深入地发掘了两个人物的内心世界，也集中地展现了李三娘一生无尽的苦难。丈夫离家十余年，身受荣华，而她却忍受着常人难以忍受的痛苦，连自己的儿子也不能留在身边。

《白兔记》具有民间作品质朴自然的艺术特色。故事情节脉络分明，发展很快，也能在矛盾冲突集中的场面，对



湘剧《白兔记》剧照（李三娘、咬脐郎）

人物性格作比较深入的开掘。吕天成《曲品》中说："《白兔》，词极古质，味亦恬然。古色可挹。"当然，作为早期作品，《白兔记》还不免有些粗糙，但剧中的精彩场面至今仍在舞台流传。

《拜月亭记》 又名《幽闺记》，作者不详。何良俊《四友斋丛说》说是"元人施君美所撰"，不确。现存明代世德堂刊本较多保留了元本面貌。作品据关汉卿《闺怨佳人拜月亭》杂剧改编。故事发生在金末，蒙古军队进攻中都，金国兵部尚书王镇的女儿王瑞兰逃难时与母亲失散，邂逅书生蒋世隆，结为患难夫妻，却被父亲强行拆散。蒋



明刊《拜月亭记》插图

妹瑞莲则在战乱中被王夫人认为义女。瑞兰、瑞莲姐妹拜月，互诉衷情。后来，蒋世隆与结义兄弟分别中了文武状元，奉旨与王镇的女儿结亲。于是，夫妻兄妹团圆。关汉卿原作的结局写了王镇将瑞兰许配武状元，而以义女许配文状元蒋世隆，错点鸳鸯谱，反映女真贵族重武轻文的习尚。时过境迁，南戏《拜月亭记》不再是这样处理，但保留了杂剧中走雨错认、夫妻分别、幽闺拜月等精彩场面，并丰富和充实了全剧的内容。

在这个悲欢离合的传奇故事中，爱情与道德的主题是

结合在一起的。王瑞兰与蒋世隆在离乱中的结合，没有父母之命、媒妁之言，也不门当户对，因而受到父亲的反对。作品却肯定了这对青年男女的行为，通过人物之间的性格冲突，揭露了封建伦理的悖情谬理，赞扬了王瑞兰不忘故旧、忠于爱情。剧中还从许多方面描写了人们在危难中相互扶持的美好感情，如王夫人与义女蒋瑞莲、瑞兰和瑞莲以及蒋世隆与结义兄弟陀满兴福之间的深情厚谊，古道热肠的客店主人黄公夫妻的形象也很动人。金元以来，人民饱受战争带来的痛苦，妻离子散，颠沛流离，益发感到忠贞的爱情和纯正的友谊之可贵。《拜月亭记》正是流露了这种善良素朴的愿望和要求。王瑞兰的艺术形象是理想的寄托，刻画得也相当真实可信。她的心灵和外表，从“鞋直上冠儿至底，诸余没半毫儿不美”。

戏剧故事发生在“天翻地覆，黎民遭贱”的时代背景中，主人公的遭际是极为痛苦的。而作品所着重渲染的，则是他们的坚强意志和美好情操，这就使得喜剧色彩与悲剧色彩和谐地交织在一起，而以抒情喜剧作为全剧的基调。这种特点在“拜月”一折表现得尤为明显。这场戏表现王瑞兰与丈夫分别后的离愁别恨，从侧面反映了父女的冲突，情绪却并不低沉。小姐妹花园拜月时的调笑，带来了欢乐的气氛。姐姐饱经忧患，力图隐秘自己的心境；妹妹天真无邪，偏要寻根究底。通过这微妙的纠葛，才知道姐姐原是嫂嫂，妹妹又是小姑，不禁悲喜交集。而观众的情绪中，欢乐与同情也难以区分了。剧中不少场面洋溢着幽默情趣，

又不失庄重感，可称喜剧上乘。

《拜月亭记》是南戏中的一部重要作品。它与《琵琶记》的比较，曾是明代戏曲批评中一个争论的焦点。李贽把它与《西厢记》并列，认为达到了“化工”的境界。吕天成《曲品》说它是“元人词手制为南词，天然本色之句往往见宝，遂开临川玉茗之派”，以为开创了汤显祖玉茗堂派的先声。

《杀狗记》 《杀狗记》写的是一个家庭伦理故事：财主孙华结交酒肉朋友柳龙卿、胡子传，将同胞兄弟孙荣赶出家门，使之沦为乞丐。孙华的妻子屡劝不听，便杀了一条黄狗，伪装死尸放在家门口。孙华见后，十分惊惧，去找柳、胡帮忙，两人都托词拒绝。只有孙荣不记前恨，把“尸首”背到城外掩埋了。孙华这时才顿然悔悟：“方知亲者只是亲”。兄弟和好如初。元杂剧有《杨氏女杀狗劝夫》，情节大体与之相同。

杨月真杀狗劝夫，使兄弟敦睦；孙荣克尽事兄之道，被逐不怨。这是两位受到表彰的正面人物。作品强调疏不间亲，全剧的思想内容在〔尾声〕中说得明白：“世间难得唯兄弟，贤阃调和更罕稀”。元代后期，有不少戏曲作品从不同角度表现了这类题材。如杂剧中的《散家财天赐老生儿》、《张公艺九世同居》、《翠红乡儿女团圆》等，都是宣扬父慈子孝、兄友弟恭的。这些作品的出现，可说是曲折地反映了封建道德观念的危机。元代孔齐《至正直记》中讲到：“表兄沈教授圭尝言：‘妇人以不嫁为节，不如嫁之

以全其节。兄弟以不分为义，不若分之以全其义。’语虽浅近，实至痛切。盖因不得已而为此言也。今巨家大族，往往有此患，守志而不能终，阳为不美；同居而不能久，心怀不平，未若此言之为愈也。”到了这时，宗法大家庭制度已是伤痕累累。由于财产继承权等问题，往往造成弟兄阋墙之类的纠纷。《杀狗记》就是在这样的历史背景下出现的。除杨氏、孙荣外，作品还通过对“五代不分、百口共食”的九十三岁的庄头王老实以及家人吴忠、侍妾迎春等人物，正面表达了维护封建伦理道德的理想。

剧中，柳龙卿、胡子传这一对市井无赖由净丑分饰，一搭一档，继承了从参军戏到宋金杂剧院本滑稽调笑的传统，对世态人情摹写得颇为生动。由于说教色彩过浓，孙华一家几个主要人物的形象反倒显得比较苍白，缺少生气。

《杀狗记》现存明末汲古阁刊本，署“龙子犹（冯梦龙）订定”。一说此剧为明初徐畛作。徐畛，字仲由，浙江淳安人。洪武十四年（1381）曾被朱元璋征召，但没有出仕。《杀狗记》元末即已流传，徐畛可能是较早的一位改订者。

四　高则诚《琵琶记》

号称戏文之首的《赵贞女蔡二郎》已经不见踪影，留下来的是元末著名学者、诗人高则诚的改作：《琵琶记》。

原来的故事，在京剧《小上坟》的一段唱词中，可以略知梗概：

正走之中泪满腮，想起了古人蔡伯喈。他上京城去赶考，赶考一去不回来。一双爹娘冻饿死，五娘抱土垒坟台。坟台垒起三尺土，从空降下琵琶来。身背琵琶描容像，一心上京找夫郎。找到京城不相认，哭坏了贤惠女裙钗。贤惠五娘遭马践，到后来五雷殛顶蔡伯喈。



明刊《琵琶记》插图

东汉末年著名学者蔡邕（伯喈）无端扮演了这样一位很不光彩的角色，难怪陆游诗中有“身后是非谁管得”之叹了。高则诚《琵琶记》的故事情节基本保留了这样的轮廓，却重塑了蔡伯喈的艺术形象，已不再是一个弃亲背妇的负心男子。他本无心功名，但因严父催逼，才不得已进京赴考；高中以后，屈于皇帝和牛丞相的炎威，被迫入赘牛府，不

能归家。只因他辞试、辞婚、辞官的要求都被拒绝，终于酿成了家庭的悲剧。这就是所谓“‘三不从’做成灾祸天来大”，“这是‘三不从’把他厮禁害，‘三不孝’亦非其罪”（第三十七出）。全剧以一夫二妇守孝三年、一门旌表作结。

蔡伯喈形象的重新塑造改变了戏剧冲突的性质，使作品具有了与原来不同的思想。剧中受到责备的主要对象，不再是贪图富贵背信弃义的书生，而是生生拆散这个和美家庭的难以抗拒的种种社会势力。无怪《李卓吾批评〈琵琶记〉》的评语中尖锐地指出：“当时若有圣君贤相，自当着他迎养，何有许多话说?”强令儿子追求功名利禄的蔡公乃至逼婚、逼官的牛丞相和皇帝，都不是所谓反面角色。他们出于各自不同的动机，无形中构成了一股强大的力量，使得蔡伯喈一步步走向困境，演成了蔡家的悲剧。作品不再只是从男主人公的个人品质追究责任，而是探求和表现了更加广泛和复杂的社会原因，使得这个传统的婚变故事具有了新的面貌。可以说，对生活的反映是更加深化了。

在《琵琶记》中，剧作家把功名利禄与家庭幸福对立起来，表现了“事君”与“事亲”的矛盾。蔡伯喈一再沉痛地表示：“毕竟是文章误我，我误爹娘。”（第三十六出）“孩儿相误，为功名相误了父母。”（第四十出）强调的是不该读书求官，既然以身求富贵，就难免身不由己地引出这样的结果。剧中反复渲染：“人爵不如天爵贵，功名争似孝名高?”（第四出）“真乐在田园，何必当今公与侯?”（第二出）直到剧终，在加官晋爵，旌表门闾的欢乐声中，蔡

伯喈仍然饮恨含悲："呀，何如免丧亲，又何须名显贵。可惜二亲饥寒死，博换得孩儿名利归。"流露了非薄名利的思想。印证作家的生平，其实寄托了他对现实生活的体验与愤懑。高则诚出身书香门第，温州瑞安人。年轻时很想通过科举的途径，实现经世济民的抱负。元末顺帝至正四年（1344），他四十岁左右才中举人，次年成进士，踏入仕途。他的官场生涯并不顺利，只担任过僚属一类的职务。性格耿介，常与上司抵牾。《琵琶记》的写作，是在晚年隐居宁波城郊时，约当至正十六年（1356）以后。据说明太祖朱元璋曾召他出仕，他以老病拒绝。《琵琶记》中蔡伯喈艺术形象的塑造，灌注了他在宦海风波中历经忧患的思想感情，流露出对"学成文武艺，货与帝王家"的世俗观念的某种怀疑，对这位封建书生软弱动摇的性格描写得比较具体；由于有着过多的同情和谅解，不免回避或掩饰了某些应当由他担负的责任。在戏剧情节的发展中，出现了一些难以避免的漏洞。

《琵琶记》的动人之处，是和赵五娘的艺术形象分不开的。这是剧中塑造得最为成功的人物。她以一个弱女子，在饥荒年月支撑门户，尽心奉养年迈公婆，勇敢担起生活重担。所表现出来的刚强、深沉的个性，体现了古代妇女崇高的精神美。另外，张大公艺术形象的刻画，也给作品增添了光彩。他古道热肠，耿直尚义，给危难中的赵五娘和蔡家带来人间的温暖。正是这种同舟共济、相濡以沫的美好情感，使得人们在凄风苦雨中也不致绝望。《琵琶记》

环绕蔡家的遭遇，反映了农村中普通百姓的生活和苦难、幻想和挣扎，也揭露了权贵们的骄奢淫逸和下级官吏鱼肉乡里的社会现实，是一幅描绘封建社会生活的图卷。

《琵琶记》的思想内容比较复杂。作家在全剧开场时提出：今来古往多少“佳人才子”、“神仙幽怪”的故事都是“琐碎不堪观”的，而主张“不关风化体，纵好也徒然”。他讲述这个“子孝共妻贤”的故事，具有以封建伦理道德医治社会痼疾的意图。剧中对牛丞相的谴责，便主要在于这个应为国家执掌教化的大臣不能以身作则，以致酿成这幕悲剧。在赵五娘、蔡伯喈等人物的塑造中，也不同程度地体现了作者热心提倡的孝义和温柔敦厚等道德品质。元代社会，封建伦理道德受到一定的破坏。当时的一些文人和群众是把礼教的废弛和政治的黑暗联系起来看待的，这在《琵琶记》等戏曲作品中也有所反映。高则诚也深受儒家思想熏陶。后世不少评论家都认为《琵琶记》是有关世教文字，可以“为朝廷广教化，美风俗，功莫大焉。”[①] 作家的思想局限给作品的思想和艺术都带来一定的缺陷。然而，剧中通过艺术形象体现的丰富内涵，作家对社会生活的观察和体验中得到的认识，他的同情与不平，终究不是某些简单的道德观念完全包括得了的。

《琵琶记》是元末明初南戏振兴的标志之一，也是著名的文人学者参与南戏创作的一个开端。明代昆曲艺术大师

---

① 毛声山评本。

魏良辅在《曲律》中说："（《琵琶记》）虽出于《拜月亭》之后，然自为曲祖。"这是就它对后世戏曲尤其是南戏诸腔的深远影响来说的。它长期流传在戏曲舞台。清代著名的戏曲选本《缀白裘》中，收录了当时仍在上演的散折二十六出，超过其他所有入选的作品。《琵琶记》没有多少曲折的故事情节或超凡出俗的人物形象，却能以对人情世态的细腻描绘，深入刻画普通人的思想感情，形成淡雅质朴、耐人咀嚼的艺术风格，动人肺腑。它的语言艺术更是历来受到赞赏。作家特别善于运用口语剖露人物的内心世界，仿佛信手拈来，却将心曲隐微刻写入髓，委婉尽致。如《吃糠》一出，赵五娘从糠的难咽，想到自己和糠一样，受尽颠簸；以糠与米的一贱一贵，生生被扬作两处，比喻她和丈夫的不同命运。触物伤情，倾诉了这个受尽熬煎、与丈夫相见无期的妇女无边的怨艾。其余《尝药》、《剪发》、《描容》等出也都是情境相生，直抒胸臆。作家以常言俗语写成曲文、宾白，经过淘洗、锻炼，自然澄澈，有丰富的表现力。蔡伯喈、牛氏、牛丞相等人物的语言，则能切合他们的气质。剧中有些片断，则嫌铺锦列绣，骈俪过重，对后来一些文人作家的雕词琢句是有影响的。作品的结构也很有特色。剧情依男女主人公在两地的处境，分成两条线索交错递进：一面是蔡伯喈一步步地陷入了功名富贵的网罗，一面是赵五娘肩荷家庭负担，在苦难中挣扎；一边是锦衣玉食，一边是家破人亡。蔡伯喈忧思忡忡，割不断对父母妻子的系念，赵五娘悬望征人，愁恨无穷。两种境

遇形成鲜明的对照，加强了戏剧冲突和悲剧效果。相府的安富尊荣与农村中子哭儿啼生活图景的比较，在客观上暴露了贫富悬殊苦乐不均的社会矛盾。从蔡伯喈离家到夫妻重逢，两条线索由分到合，其间情节在全剧中是最为深刻和动人的。

五　继往开来的艺术形式

南戏在艺术上虽然还比较粗糙，却已开始奠定了中国戏曲的一些基本特点。它综合歌唱、念白和动作等表现手段，表演一个完整的故事。故事的叙说在剧作中占有重要的地位，总要有头有尾，因果分明。根据内容需要，结构可以自由伸缩。长的达五六十出，短的也有二三十出。这为作品反映复杂的生活内容带来了方便，也有过于冗长平铺直叙的缺点。它的曲调，主要取材于民间流行的各种歌曲。徐渭《南词叙录》中说：

永嘉杂剧兴，则又即村坊小曲而为之。本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农市女顺口可歌而已。谚所谓随心令者，即其技欤？

除民歌外，词体歌曲、大曲、诸宫调、唱赚等音乐成分，都被广泛吸取。经过长期的发展，才逐渐形成规范。演出时，各行角色都可以唱曲，与北杂剧只能由男女主角中的一人主唱有所不同。这与南戏形成时唱腔水平不高，

因而要求不是非常严格有一定的关系。演唱形式丰富多样，有一人独唱，两人或众人的对唱、轮唱、齐唱等。念白既有韵文朗诵，也有口语化的散白。它与歌唱相互取长补短，形成唱念结合的艺术传统。歌唱、朗诵、散白三者构成戏曲语言的不同层次，各具特性，可以在生活真实与艺术假定之间，搭上巧妙的阶梯，层层递进，丰富了反映生活的能力。演员的形体动作则称为科、介。有的是模拟生活的虚拟表演，如《琵琶记》中，赵五娘去义仓请粮，久久未归，蔡公在家凝望，与她见面时："外跌介。旦扶。外虚打旦介。"就是表现蔡公（外）年迈体弱，不慎跌倒，赵五娘连忙搀扶，却遭到公公责打。舞台指示中的这个"虚"字，就是指动作的虚拟。剧中的许多表演，如夺谷、投井、吃糠……便都是以虚代实。此外，南戏的科介也吸取了民间舞蹈动作，如《张协状元》中的舞伞、舞鲍老，《白兔记》中刘知远看瓜时与瓜精的打斗，《拜月亭记》中男女主角逃难时的抢伞和边唱边走的场面，《琵琶记》中新科进士骑马游街、丑角坠马……这样的例子并不少见。同时，也开始将戏剧性的舞台动作舞蹈化了。戏曲艺术从开始形成时，就是以曲、白、科结合逐渐向着高度综合的形态发展的。

南戏以七个演员，分别饰演剧中的所有人物。其中，扮演男女主人公的称为生、旦，他们源自宋杂剧的末泥和装旦。还有源于"参军"、"苍鹘"的净、末，亦即副净、副末。他们与来自民间歌舞小戏的丑角一起，构成一组滑稽角色。这是五个主要角色。戏曲艺术以生、旦、净、末、

丑组成的角色行当的格局，这时已初见轮廓。此外，还有外、贴两个贴补角色。“外”是生脚以外又一生脚，有时也扮女角。“贴”是“贴旦”的简称，艺人简写为“占”。除生旦外，其他五个演员需要在不同场次兼饰多少不等的人物。围绕生旦展开的故事，构成戏剧情节的主干，内容往往比较严肃。他们的表演也相应地具有正剧的色彩。较诸前代务在滑稽调笑的演出，这个进步是非常明显的。但是，当时尚嫌幼稚的表演手段和技巧，终究难以在一场大型演出中长久地保持观众的兴趣。以净、末、丑的插科打诨，对于愉悦观众调节舞台气氛，便是相当重要的了。在《张协状元》等剧中，这三个角色确给观众奉献了大量的滑稽表演。他们扮演各种不同姓名身份的剧中人物，不一定都能恰当地表现出这些人物的性格，却不能不以自己或净或末或丑这个行当的特殊表演，给观众带来欢笑，这才是他们的本色。比如《张协状元》中的王德用身居高位，自报家门：“我是清朝，第一大臣。净所为，直是美俊。论梗直，最怕人。”接着，却突然冒出两句：“好底酸醋，吃得两瓶。”把严肃化成了嬉笑，原来他是由丑角饰演的。《琵琶记》中蔡伯喈的母亲由净角饰演，语言不免放肆。有人以为作家故意丑化了蔡婆，就是不曾考虑南戏角色体制的缘故。在今人看来，剧中的有些穿插可能显得复杂，而在当时的演出中则是必不可少的。值得注意的是，虽是插科打诨，有些创造则是非常精彩的，仍以《张协状元》为例。张协投庙一场中，因为当时演出没有布景，假设的山神庙

需要庙门。山神（净扮）便让判官、小鬼（末、丑分饰）一边一个，当作两扇门，嘱咐：“开时要响，闭时要迷（密）。”张协进了庙门，自言自语：“今夜闭门屋里坐，应没祸从天上来。”小鬼听了，说：“你到无事，我到祸从天上来。”这是作为演员的丑角在发牢骚了。山神连忙制止：“低声！门也会说话？”小鬼不服气：“低声！神也会唱曲？”贫女回来，是在小鬼的背上敲门。小鬼挨了打，还要做效果：“蓬蓬蓬”。判官幸灾乐祸，一旁打趣：“恰好打着二更。”贫女再敲，还是打在小鬼身上，小鬼不禁有点怨气：“换手打那一边（指判官）也得！”这种无拘无束的艺术手法，令人忍俊不禁。南戏继承和发展了滑稽表演的艺术传统。虽然，这些角色行当及其表演技巧，还需在历史的长河中不断锤炼，但这种喜剧精神，对后世各种地方戏曲的影响是相当深远的。

也许并非自觉，南戏在艺术实践中，却以对戏剧演出的假定性和剧场性原则的肯定和运用，得以利用简陋的舞台条件，充分发挥丰富的想象力，创造了尽可能广阔的艺术天地。一部大型作品，往往需要表现许多不同的地点和较长的时间，这与作品本身的容量和舞台的表现能力是有一定的矛盾的。戏曲艺术是通过演员的表演，来表现灵活的流动的舞台时间和空间，而不是采用制定“三一律”之类的规则，对故事内容加以限定的办法。《张协状元》中，张协一行离京赴任，跋山涉水，只是轮唱四支曲文，“不觉过了一里又一里”，便从京城到五鸡山。谭节使拜访上司王

德用，一路步行，几句台词："穿长街，蓦短巷，过茶坊，扶（抹）酒库，兀底便是府厅"，更是直截了当。它不求逼真地模仿生活真实，而相信戏就是戏。从南戏开始，在舞台与观众之间，便建立了这种默契。这为舞台艺术的创造带来了更多的自由。

第二章

元明杂剧

一　北杂剧的兴起

大约在 12 至 13 世纪，金、元统治的北方地区，出现了一种独特的戏剧形式——北杂剧。明人沈宠绥《度曲须知》中讲到："北曲肇自金人，盛于胜国。"因为盛行于元代，故又称元杂剧。

北杂剧在金院本的母体中孕育而成，并广泛地吸收了瓦舍勾栏中诸般伎艺的成就。说唱艺术诸宫调对它的音乐构成、剧本结构等方面，尤有重要影响。在杂剧形成的山西、河北、河南一带，民间艺术本来就有深厚的传统。在南北对峙的战争中，这里的艺人有的迁徙临安，有的流散民间，也有的被金元统治者索取，以为娱乐。原有艺术格局的打破和重新聚合，促成了新的艺术形式的诞生。同时，北方女真、蒙古等民族音乐舞蹈的传播，也为之提供了新的艺术素材。宋人曾敏行《独醒杂志》中说："先君尝言：宣和间客京师时，街巷鄙人多歌蕃曲，名曰〔异国朝〕、〔四国朝〕、〔六国朝〕、〔蛮牌序〕、〔蓬蓬花〕等，其言至俚，一时士大夫亦皆歌之。"这些"蕃曲"，也是后来北杂剧中常用的曲牌。《南词叙录》中说，自金元之后，"胡曲盛行"，"至于喇叭、唢呐之流，并其器皆金元之遗物矣"。北杂剧是我国各民族共同创造的艺术成果。

北杂剧是在城市经济发展的土壤上繁荣兴盛的。元代

中书省直辖的"腹里"地区，在大都（今北京）、平阳（今临汾）、真定（今正定）、东平等城市及其周围，是杂剧早期活动的中心。经过长期战乱以后，这些地方逐渐恢复了生机。《马可·波罗游记》第二卷中写到，元世祖忽必烈每当召见贵族，"宴罢散席后，各种各样人物步入下殿。其中有一队喜剧演员和各种乐器的演奏者。还有一班翻觔斗和变戏法的人，在陛下面前殷勤献技，使所有列席旁观的人，皆大欢喜。"① 1276年，临安陷落，严光大记录南宋官员赴元大都请和行程的《祈请使行程记》中讲到："闰三月初一日，舟至长芦镇，土人云'小燕京'，盖人烟辐辏。……妓乐杂剧宴待诸使。""初十日，马入燕京阳春门，诸色妓乐等祗候迎入会同馆。"他还写到，东平府"风俗甚好，商旅辐辏，绢帛价极贱"，"村聚颇繁，麦畦桑亩，一望不断"。正是在这样的环境中，"妓乐杂剧"才得以发展。山西平阳是较少受到兵燹之苦的地区，至今晋南乡镇仍然留有大量杂剧演出的遗迹，如乐亭、戏俑等。

元杂剧前期以大都为中心。从元朝统一中国到元仁宗至治之际（1279～1323），特别是元成宗元贞、大德年间（1295～1307），是北杂剧的鼎盛时期。如《录鬼簿》贾仲明挽词所说："元贞、大德秀华夷，至大、皇庆锦社稷，延祐、至治承平世。养人才，编传奇，一时气候云集。"剧作家关汉卿、王实甫、白朴、马致远、纪君祥以及演员珠帘

---

① 《马可·波罗游记》，福建科学技术出版社，1982年4月版，第100页。

秀等，人才辈出，名作如林，极一时之盛。由于南方社会经济相对繁荣，南宋覆亡后，大量北方人口南迁谋生。不少杂剧作家和艺人，也因“喜江浙人才之多，羡钱塘景物之盛”[①]，纷纷南移。南宋故都杭州人文荟萃，再加上戏曲和其他民间艺术本来就很发达，便逐渐成了元杂剧后期的中心。这一时期的代表作家有郑光祖、乔吉、宫天挺、秦简夫、萧德祥、曾瑞等。但总的说来，艺术成就逊于前期。前期作品那种为人民呼号的声音逐渐减弱了，家庭伦理、儿女私情等题材占了更多的篇章。

元末明初，杂剧艺术逐渐呈现衰退趋势。南移以后，脱离了自己成长的土壤，难以获得广大观众的认同和共鸣，不免出现“忽又亲南而疏北”[②] 的局面。杂剧形式过于严格的规范，也束缚了自身的发展。剧本创作，不复有前期那样的朝气。由元入明的一些知名作家，如罗本（贯中）、杨讷、贾仲明等，虽是“词林老作”，也曾作有《风云会》（罗本）、《西游记》（杨讷）等有影响的作品，在艺术形式上作了一些新的探索，但终究是强弩之末。入明以后，有些作家入侍燕邸，受到明成祖朱棣的宠遇，“每有宴会，应制之作，无不称赏。”[③] 杂剧艺术逐渐走向宫廷、藩邸，失去了勃勃生机。到了明代中后期，杂剧演出只在贵族豪绅的筵宴集会中还可看到，新的作品难得搬上舞台，更多的

① 《录鬼簿·曾瑞》。
② 《南词叙录》。
③ 《录鬼簿续编·贾仲明》。

只是仅供阅读的案头剧了。著名作家作品有王九思（1468～1551）《杜甫游春》、康海（1475～1540）《中山狼》、徐渭（1521～1593）《四声猿》等。从明至清，仍有不少杂剧作品问世。所用曲牌，或为南曲或为南北合套。剧本体制也都突破了原有格局，但已大都不再具有舞台价值，更多地只是文学史上的意义了。

元杂剧的唱腔音乐为曲牌联套体制。每剧包括四套不同宫调的曲文，称为四折。个别作品有五折或六折。根据剧情需要，可加一个或两个演唱一两支曲子的场面，称为“楔子”。除楔子外，全剧唱段均由扮演男主角的正末或扮演女主角的正旦演唱，其他演员只用念白、科诨。个别长篇巨制如王实甫《西厢记》和元末杨讷《西游记》，分别为五本二十一折和六本二十四折，仍未超出每本“四折一楔子”的规范，只是全剧主唱角色不止一个，如《西厢记》中有张生、莺莺、红娘和惠明。但每套曲文，大抵还是由一人演唱。

杂剧成熟于勾栏瓦肆，在演唱艺术上达到了较高的成就。元代燕南芝庵《唱论》中，就有关于歌唱的格调、节奏、声节、声韵等多方面的论述，提出了“字真、句笃、依腔、贴调”等要求。当时每个戏班的人数不多，只能有一两个主要演员。如杂剧《兰采和》描写的一个家庭戏班，就是以饰演正末的兰采和为中心的。元杂剧以唱为主，“主唱”的任务，自然落到了扮演主要角色的正旦或正末的头上。每出戏以四折为限，长度较为适中，也能集中地表现

戏剧冲突发生发展、起承转合的过程。四套曲文，分属四个不同宫调，则可以不同调式和调性的音乐，表达人物在剧情起落中感情色彩的变化。

杂剧的一“折”，是与一套曲文相对应的一个较大的剧情段落。它可以是一场，也可以包括许多场。杂剧创作要考虑这四套曲子的安排，就要更加注意熔炼和剪裁。这种把音乐结构与戏剧结构统一起来的形式，在当时是最完整的。当然，一个戏剧故事只能纳入四折的范围，也是对创作的一种束缚。“一人主唱”可以充分发挥歌唱艺术的特长，集中笔墨，酣畅淋漓地塑造主要人物的艺术形象。在这方面，元杂剧达到了很高的水平。但唱曲只限一人，其他角色便相对地缺少魅力，也在一定程度上妨碍了戏剧冲突的组织与安排。

杂剧艺术形式也是有发展变化的。南北统一后，便曾吸收南曲音乐，组成南北合套。元末明初的有些作品，也不再限于一人主唱。但总的说来，仍然未能摆脱那种严格的规范。直到明代中叶以后，这种格局终被打破。有些作品，短的只有一折、两折，如徐渭《狂鼓史》、吴伟业《通天台》等，长的则有十折以上。南曲杂剧也大量出现。不过，这些大都是文人抒情之作，与舞台演出已经没有多少缘分了。

如前所述，元杂剧角色以正末、正旦为主。他们可以扮演各种不同类型的人物，只要是剧中的“主唱”角色。以正末为例，既可饰演唐明皇（《梧桐雨》）、张生（《西厢记》）、燕青（《燕青博鱼》），也能扮演关羽（《单刀会》）、

包拯（《陈州粜米》）、李逵（《李逵负荆》）等。正旦也是如此。所以，末与旦基本上只是男女性别的区别。其他比较次要的角色则称冲末、外末、小末或外旦、副旦等。有的则直称人物身份，如驾（皇帝）、孤（官员）、孛老（老汉）、卜儿（老妇）、徕（小孩）、禾（农民）、都子（乞丐）、邦老（强盗）等。这些名称都是出自宋元时的"市院声嗽"（江湖行话）。除旦、末外，"净"脚也是杂剧中的一个重要行当。他继承了"副净"的传统，以插科打诨的滑稽表演为本色，但能比较恰当地摹绘剧中人物，不像《张协状元》等南戏中那样常常游离于剧情之外。元杂剧在表演艺术方面已有出色的成就。元末夏庭芝《青楼集》中，便有关于许多优秀演员的记载，如珠帘秀"杂剧为当今独步，驾头、花旦、软末泥等，悉造其妙"；天然秀闺怨杂剧为"当时第一手，花旦、驾头亦臻其妙"。有的被称为"风流旦"、"温柔旦"，还有以打斗见长的"绿林杂剧"和擅演强盗的"邦老赵家"。舞台面貌色彩缤纷。

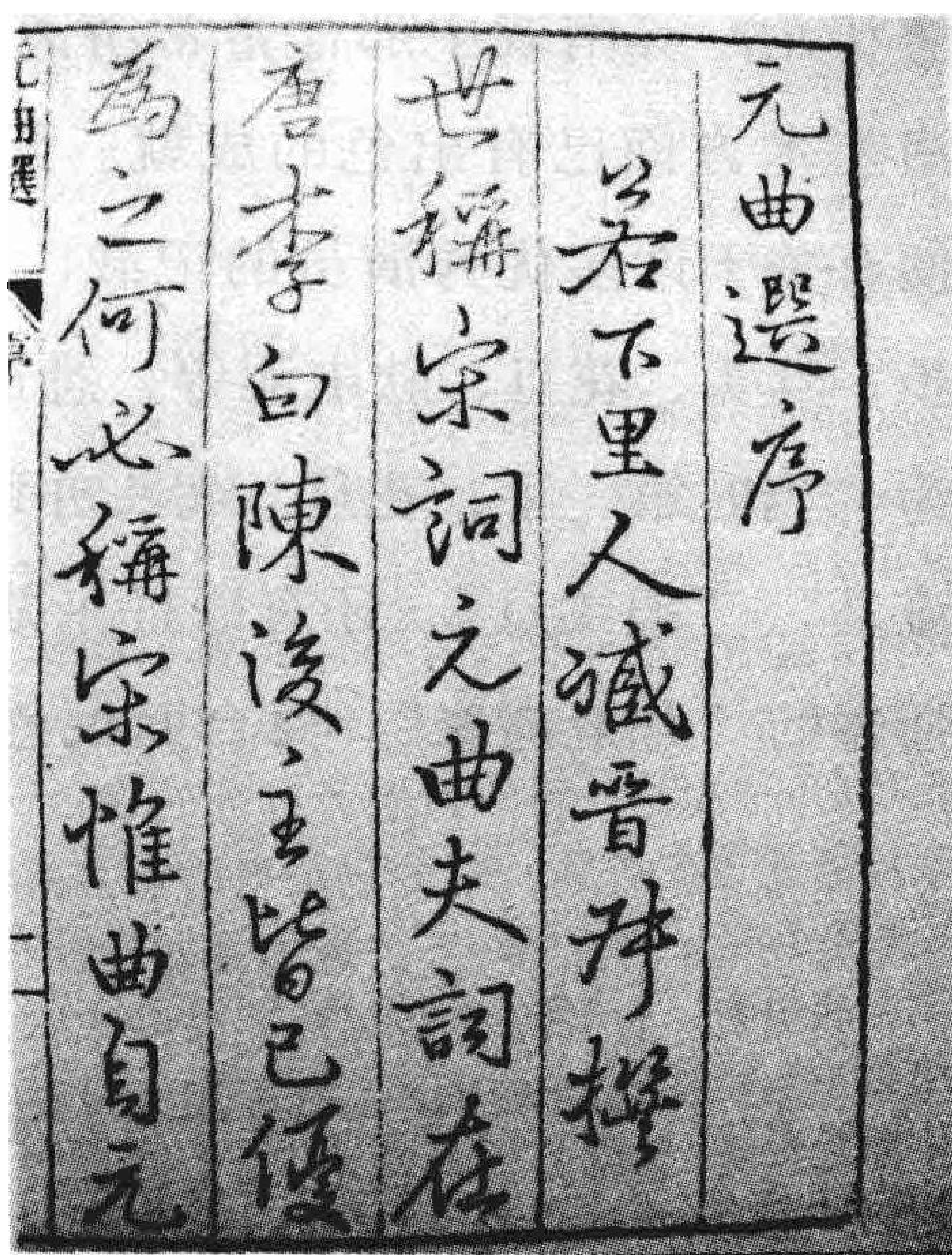
二　元代文学艺术成就的标志

人们历来把元曲（主要是剧曲，也包括散曲）看作一代文学的标志，"汉文、唐诗、宋词、元曲，各绝一时。"①

---

① 《盛明杂剧·序一》。

元末钟嗣成著录“前辈玉京书会燕赵才人，四方名公士夫”一百五十余人。其中虽有少数官居要路的公卿大员，但所作多为小令、套数，而杂剧作家大都“门第卑微，职位不振，高才博识”，是书会才人一流的人物。蒙古贵族起自朔漠，盘马弯弓取天下，铁骑踏碎了中原士子读书上进的美梦，广大知识分子落到了社会底层。所谓“七娼八优九儒十丐”①，地位接近于娼优乞丐。他们的出路，只有“或习刀笔，以为吏胥；或执仆役，以事官僚；或作技巧贩鬻，以为工匠商贾。”② 这就使得这些落魄文人得与杂剧艺人成为亲密合作的艺术伴侣。他们中的许多人，受过深厚的传统文化的教养，历尽沧桑，洞察世情，有丰富的社会经验，也是艺术的行家。当时的一些艺人也喜亲文墨，甚至能够执笔作剧，如花李郎、红字李二、赵文敬、张国宾等。《青楼集》中还记载了一些女演员出口成章的故事。


元曲選序
若下里人臧晉叔撰
世稱宋詞元曲夫詞在
唐李白陳後主皆已優
為之何必稱宋惟曲自元

明刊《元曲选》书影

---

① 见郑所南《心史》及谢枋得《叠山集》。
② 《元史·选举志》。

正是由于有了关汉卿等众多作家参与创作，才大大提高了杂剧艺术的美学层次，使其乍登舞台，便已达到了一个崭新的高度。元杂剧的成就，是剧作家和艺人和谐合作的成果。文人遭厄，戏剧丰收。幸与不幸，很难评说了。

在元代杂剧作品中，可以感受到时代的脉搏和广大群众的心声。

这是一个苦难深重的时代。蒙古贵族的统治，带有不少奴隶制的残余。民族分为四等，汉人、南人位居三、四。他们是契丹、女真以及汉族等先后被战败地区的人民。排在第一、二位的，则是作为战胜者的蒙古人以及色目人。作为特权阶层，那些在战争中建立了功绩的军事贵族世袭承荫，自专生杀，威权极盛，史籍不乏记载。《元史·廉希宪传》中写到："公主及国婿入朝，纵猎郊原，扰民为甚。"这类事情比比皆是。《马可·波罗游记》描述权臣阿合马"凭着大汗的器重，可以为所欲为"，"如果有他喜欢的漂亮的女人，决逃不出他的魔掌"。"他约有二十五个儿子，个个身居要职。有些仗着父亲的赫赫权势，也和他父亲一样胡作非为，犯下无耻的滔天罪恶。"① 杂剧作品中，塑造了众多权豪势要的人物，成为元代舞台上突出的艺术典型。他们"嫌官小不做，嫌马瘦不骑"，强抢财物，渔色猎艳，无恶不作，"打死人不偿命，只当房檐上揭一片瓦"。就如关汉卿《鲁斋郎》曲文中所说："他为臣不守法，将官府敢

① 《马可·波罗游记》，福建科学技术出版社，1982 年版，第 112 页。

欺压，将妻女敢夺拿，将百姓敢蹅踏。赤紧的他官职大的忒稀诧!”这就是现实生活中“诸王驸马权势之人”的真实写照。作家饱含愤怒，勾画了他们的丑恶嘴脸，也表现了被压迫者不甘屈辱的反抗精神。

政治腐败使人民饱受熬煎。据大德七年（1302）的一次官方调查，在全国三分之一的地区，就揭发了赃官污吏18 473名，冤狱5 176件。[1] 正如《窦娥冤》中所说：“官吏每无心正法，使百姓有口难言。”在戏剧舞台上，便有了审案官员向告状人下跪，尊称“衣食父母”的滑稽表演。行贿时若是只伸三个指头，必然会被责问：“那两个指头瘸了?”这种手法在《窦娥冤》、《魔合罗》等剧中被一再套用，无疑是对现实政治的辛辣讽刺。《救孝子》对官场黑暗作了这样的描述：“俺这衙门如锅灶一般。囚人如锅内之水，祗候人比着柴薪，令史比着锅盖，怎当他柴薪爨炙?锅中水被这盖定，滚滚沸沸，不能出气，蒸成珠儿，在那锅盖上滴下，就与那囚人衔着冤枉滴泪一般。”元代社会成了地痞恶棍土匪流氓的自由天地，善良百姓向哪里寻求公道?作家只能将伸张正义为民除害的希望寄托于清官和梁山好汉。大量的公案戏和水浒戏由此产生。

开封府尹包拯是宋代著名的清官，不少公案戏都以他为中心。在元代剧作家笔下，这位曾被称为“阎罗包老”以刚直不阿著称的人物，却须更多地依靠机敏和智慧，才

---

① 《元史·成宗纪》。

能战胜面前强大的对手：智斩鲁斋郎、智勘灰阑记、智勘生金阁、智赚合同文字等一串剧名，点题的都是一个智字。又如《陈州粜米》，也是利用“救死不救活”这个含糊其词的钦命，才使为非作恶的小衙内杨金吾得以明正典刑。这是权豪势要、豪绅恶棍横行无忌的时代特点的反映。在水浒戏中，则是借助梁山好汉，达到惩治邪恶势力的目的。康进之《李逵负荆》描写歹徒冒充宋江、鲁智深强抢民女，造成李逵与宋江等的误会和冲突，生动地刻画了李逵胸怀磊落嫉恶如仇的品格，表现了水泊梁山山美、水甜、人义。其他《双献功》、《燕青博鱼》、《黄花峪》、《争报恩》、《还牢末》等现存作品，大都是描写衙内、都管、令史之类的人物勾引妇女，谋害她们的丈夫，酿成家庭悲剧。主持正义、抱打不平靠的是梁山好汉，作为保镖、护臂的形象出现。“将奸夫淫妇都杀坏，方显的义气仁风播四海”（《还牢末》），往往是这些剧本的主调。它们虽然没被采入小说《水浒》，但从武松、石秀杀嫂等故事，仍可看到某些痕迹。

元杂剧继承“讲史”的传统，常常取材于历史演义。其中，不乏渗透了时代感情的作品。蒙古贵族的统治带有浓厚的种族压迫的色彩，容易引起被压迫的各族人民对古代英雄的缅怀。痛定思痛，思考酿成民族悲剧的原因和罪魁祸首。历史上那些存亡继绝英勇奋斗的故事，强烈地扣动了作家和观众的心弦。他们抨击侵略者，痛斥叛徒和误国权臣。抗金英雄岳飞被秦桧以“莫须有”的罪名杀害。临刑，只有仰天长叹。这是孔文卿《东窗事犯》：

〔村里迓鼓〕我不合扶立一人为帝，交万民失望。我不合于家为国，无明夜将烟尘扫荡。我不合仗手策，凭英勇，占得山河雄壮，镇得四海宁、帝业昌、民心向。兀的是我请官受赏！

“忠臣难出贼臣彀”，出师未捷身先死，因而借助鬼魂形象，抒发积郁不平之气。《东窗事犯》第四折，便有岳飞魂灵向宋高宗托梦，要求严惩秦桧的场面。朱凯《昊天塔》中，杨令公被潘仁美陷害，也是英魂不散：“可便是困杀南山老大虫，枉自有爪和牙成什么用，都做了一齐分付与东风”。关汉卿《西蜀梦》中，张飞被叛徒杀害，与关羽双双魂返西蜀，托梦刘备，要求杀贼除奸。这些作品，无不表达了对“砍折条驾海紫金梁”的深切悼念和悲恸。此外，纪君祥《赵氏孤儿》取材于春秋时的一段史实，描写程婴等众多忠臣烈士为了保存和救护赵氏遗孤，前仆后继，终于复仇雪恨的故事。这个以复仇为主旨的作品出现在元初舞台，唱出“凭着赵家枝叶千年永，扶立晋室山河百二雄”的曲文，在观众中将会引起怎样的效果？关汉卿《单刀会》则是一曲英雄的颂歌：东吴索取荆州，关羽单刀赴会，以大无畏的气概制服敌手。临别赠言：“百忙里趁不了老兄心，急且里倒不了俺汉家节！”意气轩昂。对“汉节”的宣扬，与《赵氏孤儿》异曲同工。关羽被拟为“神道”[①]。排除其

---

① 第一折中，乔国老称关羽为“神道”。第三折“正末扮尊子燕居”，“尊子”即市语“神道”。

宗教色彩，其实也灌注了现实的崇敬之情。关羽面对浩浩长江，高唱："水涌山叠。年少周郎何处也？不觉灰飞烟灭。可怜黄盖转伤嗟，破曹樯橹当时绝，鏖兵江水犹然热。好交我情惨切。二十年流不尽英雄血！"壮怀激烈，洋溢着崇高的悲剧情怀和阳刚之气。另外还有不少历史故事剧着重表现古代人物的斗争经验和智慧，有较强的戏剧性，多出自无名作者之手，对后世舞台颇有影响。

"生员不如百姓，百姓不如祗卒"[①]，这是元代民间流传的口碑。不少杂剧作品借古喻今，如高文秀《谇范叔》、马致远《荐福碑》、费唐臣《贬黄州》、郑光祖《王粲登楼》、宫天挺《范张鸡黍》、无名氏《冻苏秦》和《渔樵记》等，演出了一幕幕"儒人颠倒不如人"的伤心故事，表达书生们志不得伸的满腔悲愤。它们指斥"大官人家子弟"、"权豪势要之家"把持官府。"恁子父每轮替当朝贵，倒班儿居要津"（《范张鸡黍》）。"这壁拦住贤路，那壁拦住仕途。如今这越聪明越受聪明苦，越痴呆越享痴呆福"（《荐福碑》）。诸如此类，显然是比附现实，带有影射的味道。剧中的主人公，有的得到有力者的援助，终于平步青云，为秀才们吐口怨气。也有的始终不愿入仕，只求"做一个清闲自在人"，"跳出了十万丈风波是非海"。"隐居乐道"因之成了元剧题材的一项主要内容。由于在政治上没有出路，既不能迎合权势，卖身投靠，又没有与黑暗势力抗争的力量，

① 见李继本《一山文集·与董涞水书》。

只有独善其身，追求道德的自我完善。这主要表现为父子、兄弟、朋友、夫妻之间的孝悌忠信之类，至于君臣之义，除了杨梓的《霍光鬼谏》等少数作品外，是很少涉及的。这些书生们大都傲岸清高，孤芳自赏，行动上“猥慵惰懒”。这种特点与描写“神仙道化”的作品便有了相通之处。

“神仙道化”是描写钟离权、吕洞宾、马丹阳或布袋和尚等神仙佛道度化世人，让他们遍历酒色财气等劫难，终于解脱一切人我是非、功名利禄的缰锁，割断对现实世界的依恋，悟道出家。出家有什么好处呢？这里的仙境没有琼楼玉宇，旖旎风光，而是如《岳阳楼》中吕洞宾所说：“我着你逍遥散诞，你自待偎（猥）慵惰懒。”或如《黄粱梦》中钟离权的自述：“虽然是草舍茅庵一道士，伴着这清风明月两闲人。也不知甚的秋，甚的春，甚的汉，甚的秦。长则是习疏狂，耽懒散，佯妆钝。把些个人间富贵，都做了眼底浮云。”无所事事，一身无挂碍，就是幻想中的神仙境界。作品反映的是全真教的思想影响。全真教是道教中的一个支派，金、元时期盛行于河北、山东等地，“以识心见性、除情去欲、忍耻含垢、苦己利人为宗”[①]。其创始人多是“家世业儒”的名门望族，教徒多为宋、金遗民。苟全性命于乱世，深自韬晦。名为新道教，实是儒、释、道的合流或儒家的变种，颇得知识阶层的共鸣。在著名作家

---

① 元李道谦《甘水仙源录》。

马致远等创作的“神仙道化”戏中，既有对黑暗现实无力抗争的逃避和悲哀，也有难以遏制的愤懑和不平，真实甚至是相当深刻地流露了知识分子身处乱世的矛盾和苦闷。在所谓神仙道化与隐居乐道这两类题材的剧作中，作家心态颇多共同之处，常常渗透了他们鲜明的个性和自我感情。作为思想资料，自有其历史价值。但后来的一些作品，如无名氏的《庄周梦》、《东坡梦》、《风花雪月》和王子一的《误入桃源》等，则失却了思想的锋芒，以娇歌妙舞、排场热闹取胜，把成仙得道与享受声色之娱联系在一起。明初藩王朱权、朱有燉的这类作品，或为吉祥献瑞，或是以“抱道养拙”表达自己韬晦之情，与马致远、宫天挺等人的作品不可同日而语。

三 “梨园领袖”关汉卿

关汉卿是中国戏曲史上第一位知名作家。他一生写了六十余部作品，现存 18 种（其中少数几部是否出自他的手笔，尚有不同看法），包括《窦娥冤》、《单刀会》、《望江亭》、《拜月亭》、《救风尘》、《鲁斋郎》、《调风月》、《蝴蝶梦》等，不少都是读者耳熟能详、至今仍能见诸舞台的名作。钟嗣成《录鬼簿》中，他被列为杂剧作家之首。明初贾仲明吊词称他：“驱梨园领袖，总编修师首，捻杂剧班头。”关于他的生平事迹，却很少见于记载，只知他大约生

于金代末年，元成宗大德年间（1297～1307）仍然在世，是元代早期作家。大都人，也有说是解州（今山西运城）或祁州（今河北安国）人的。可能是医户出身。他以毕生精力从事戏剧创作，熟悉各种民间艺术，甚至"躬践排场，面傅粉墨，以为我家生活，偶倡优而不辞"。[①] 在他自己所作散曲〔南吕·一枝花〕《不伏老》中，透露了其思想性格和生活经历的某些方面：

〔梁州第七〕我是个普天下郎君领袖，盖世界浪子班头。愿朱颜不改常依旧，花中消遣，酒内忘忧；分茶攧竹，打马藏阄。通五音六律滑熟，甚闲愁到我心头？……我是个锦阵花营都帅头，曾玩府游州。

〔尾〕我是个蒸不烂煮不熟捶不扁炒不爆响当当一粒铜豌豆，恁子弟每谁教你钻入他锄不断斫不下解不开顿不脱慢腾腾千层锦套头。我玩的是梁园月，饮的是东京酒，赏的是洛阳花，攀的是章台柳。我也会围棋、会蹴踘、会打围、会插科、会歌舞、会吹弹、会嚥作、会吟诗、会双陆，你便是落了我牙歪了我嘴瘸了我腿折了我手，天赐与我这几般儿歹症候，尚兀自不肯休。则除是阎王亲自唤，神鬼自来勾，三魂归地府，七魄丧冥幽。天那，那其间才不向烟花路儿上走。

在玩世不恭的夫子自道背面，隐藏着冷峻悲凉的内心世界和热烈乐观的战斗精神。元熊自得《析津志》中说他："生

---

① 臧晋叔《元曲选序》。

而倜傥，博学能文，滑稽多智，蕴藉风流，为一时之冠。是时文翰晦盲，不能独振，淹于辞章者，久矣。”关汉卿和他同时代的许多作家“皆不屑仕进，乃嘲风弄月，留连光景”[1]，自有其不得已的苦衷。这也许是其个人的不幸，却终于在戏剧领域中，找到了纵横驰骋发挥智慧和才能的天地。戏曲的繁荣和发展需要文学的滋养。元代杂剧达到了戏剧性与文学性相当完美的结合，关汉卿是其杰出的代表。

关汉卿的创作，植根于对祖国和人民的热爱。他敢于直面人生，无论反映历史或现实的题材，读者都可以从中感受到时代的脉搏。他生活在 13 世纪，金、宋、蒙古长期对峙，国家分裂。1234 年和 1279 年，蒙古军队相继灭金、灭宋，才在战争的废墟上实现统一。封建统治集团之间长期的相互争夺，给人民带来无边的痛苦。《拜月亭》中，以“龙斗鱼伤”对此作了艺术的概括。作家满蘸同情的笔墨，描绘了百姓逃亡的悲惨景象：“分明是风雨催人辞故国，行一步一叹息。两行愁泪脸边垂，一点雨间一行泪，一阵风对一声长吁气。”这部作品是以 1213 至 1214 年蒙古军队进攻金大都（今北京）为背景的。观众记忆犹新，不难从剧中人物唤起共鸣。名作《窦娥冤》实际上也是一部反映现实生活的作品[2]，吏治黑暗，民不聊生。在光天化日之下，流氓张驴儿竟然逼迫窦娥与他成亲。分明是他自己药死了

① 郝经《青楼集序》。

② 剧中窦娥的父亲任“肃政廉访使”。这个职位是元世祖至元二十八年（1291）才设立的。



明刊《酹江集·窦娥冤》插图

父亲，却借机诬陷窦娥。太守贪赃枉法，使窦娥“捱千般打拷、万种凌逼，一杖下，一道血，一层皮”，铸成冤狱。同样地，《四春园》中的泼皮恶棍裴炎强逼茶三婆买他的狗肉，放下就走：“我回来便要钱。你也知道我的性儿。我局子里扳了你那窗棂，茶阁子里摔碎你那汤瓶，我白日里就见个簸箕星”，横行无忌。“杀了这丑生呵天平地平”，这正是茶三婆和当时广大群众的愿望。元代社会就如孳生蚊蝇

毒虫的臭水坑，唯独没有善良百姓的活路。无怪窦娥发出了“天哪，怎么的覆盆不照太阳晖”的哀号。在《五侯宴》中，则可看到封建地主对农民的残酷压榨和超经济剥削。主人公李氏丈夫去世，留下一个未满月的婴儿，一贫如洗，只得“典身”三年，到财主赵太公家当乳母。赵太公又将典身文书改为卖身文书，终身为奴，还迫使她把自己的孩子抛弃在荒郊野外。这个可怜的母亲只求把儿子带在身边，哪怕长大作婢为奴，但这也不被允许。她只有祈愿孩儿万一长大成人，能在她年老力衰时，替她挨门乞讨，赎买一纸放良书。曲文是血泪染成的语言。元代，大量人口沦为奴隶。剧中描写的“典身”，正是一种特殊而又相当普遍的社会现象。李氏的儿子被人收养，后来成为名将，这当然是一种幻想。《五侯宴》取材于五代，如同其他许多历史故事剧一样，曲折而真实地反映了当代的现实。

关汉卿剧作民主性的思想内容，是从有血有肉的真实的艺术形象中得到体现的。他塑造了众多受压迫者善良而坚强的性格。窦娥是生活中的不幸者，却绝不是逆来顺受的弱者。当她的婆婆屈从张驴儿父子的淫威，准备嫁给张老时，她冷嘲热讽，锋芒毕露。但是，她对亲人其实有着极其丰富的感情。正是为了不使婆婆受刑，她才屈承了死罪，甚至在去法场时，还哀求刽子手绕开家门，怕婆婆看见了会增加痛苦。她的心灵是这样美好，而她在法场上的诅天咒地，气喷如火，是对那个吃人社会的有力声讨：

〔滚绣球〕有日月朝暮悬，有鬼神掌着生死权。天地

也，只合把清浊分辨，可怎生糊突了盗跖颜渊：为善的受贫穷更命短，造恶的享富贵又寿延。天地也，做得个怕硬欺软，却元来也这般顺水推船。地也，你不分好歹何为地？天也，你错勘贤愚枉做天！哎，只落得两泪涟涟。

《蝴蝶梦》中的王婆婆也是很有特色的。她的丈夫被葛彪打死，揪住凶手要上公堂辩理："使不着国戚皇亲，玉叶金枝；便是他龙孙帝子，打杀人也吃官司。"有这样刚硬的母亲，便有敢于复仇、一顿拳脚打死葛彪的儿子。这时，这位村妇甚至没有忘记嘲笑几句受到惩处的仇人："则道你长街上装好汉，谁想你血泊内也停尸。正是将军着痛箭，还似射人时。"在她的三个孩子中，必须有一人偿命，她忍痛选择的是自己亲生的儿子。这位贤德的继母温暖深厚的感情，显示了传统道德的光辉。在喜剧《望江亭》、《救风尘》中，女主人公谭记儿、赵盼儿是以她们的智慧和勇敢，分别战胜了各自的对手，成为生活中的强者。年轻的寡妇谭记儿巧妙地从图谋霸占她的杨衙内手中赚出势剑金牌，"直着他船横缆断在江心里"。《救风尘》中的妓女赵盼儿则是从有财有势的恶棍周舍手中，救出堕入火坑的姐妹。她久历风尘，锋利泼辣，有如美丽多刺的玫瑰，个性鲜明。那些衙内、舍人貌似强大，却被她们玩弄于股掌之上，一败涂地，成为众人嘲讽的对象。关汉卿成功地刻画了众多生动的艺术形象。文臣武将，三教九流，莫不涉笔成趣。妇女形象尤为突出。她们的年龄、出身、个性、教养等各有不同，有童养媳、乳娘、小姐、妓女、寡妇、婢女、老

妪……几乎每人都有自己的性格和命运，并不雷同。

关汉卿具有广阔的艺术才能，开创了我国戏曲艺术的优秀传统。他的剧作以风格体裁的多样性著称，取材广泛，从古代英雄传奇，到当代社会的众生相，或则威武雄壮，或则柔情缱绻，千姿百态，各尽其妙。既有感天动地的悲剧如《窦娥冤》，也有嬉笑怒骂皆成文章的喜剧如《救风尘》、《望江亭》等。有的作品则将悲剧性与喜剧性巧妙地融合在一起。《调风月》中地位卑微、倔强伶俐的燕燕的故事，虽是以她的胜利告终，富于喜剧色彩，笑声中却蕴含着屈辱的眼泪。《拜月亭》的悲欢离合，也是以轻松的形式表达了凝重的感情。关汉卿还创作了大量的历史故事剧，如《单刀会》、《西蜀梦》、《单鞭夺槊》、《哭存孝》等，取材于讲史，又灌注了现实的感受，粗犷豪放。《鲁斋郎》、《蝴蝶梦》、《四春园》等公案剧则以对世态人情的刻画入微而引人入胜。

关汉卿的剧作以当行出色著称。结构剪裁得体，紧凑生动，总是能够在戏剧冲突最为集中的场面，充分发挥杂剧善于抒情的特长，并且富有戏剧性。他是语言艺术的大师，被后世理论家称为“本色”派的代表。戏曲语言属于诗的范畴。由于舞台演出的特点，尤须平易自然，发自天机，切忌堆砌辞藻，卖弄学问。关汉卿从活生生的口语和诗词歌赋、稗官野乘等诸多方面，广泛吸取语言艺术的原料，锤炼为吻合人物性格的生动活泼的曲白。不避俚俗，通俗流畅，而又富于文采，做到了可歌、可读、可解。关汉卿的创作，在当代和后世都有巨大影响。元代前期著名

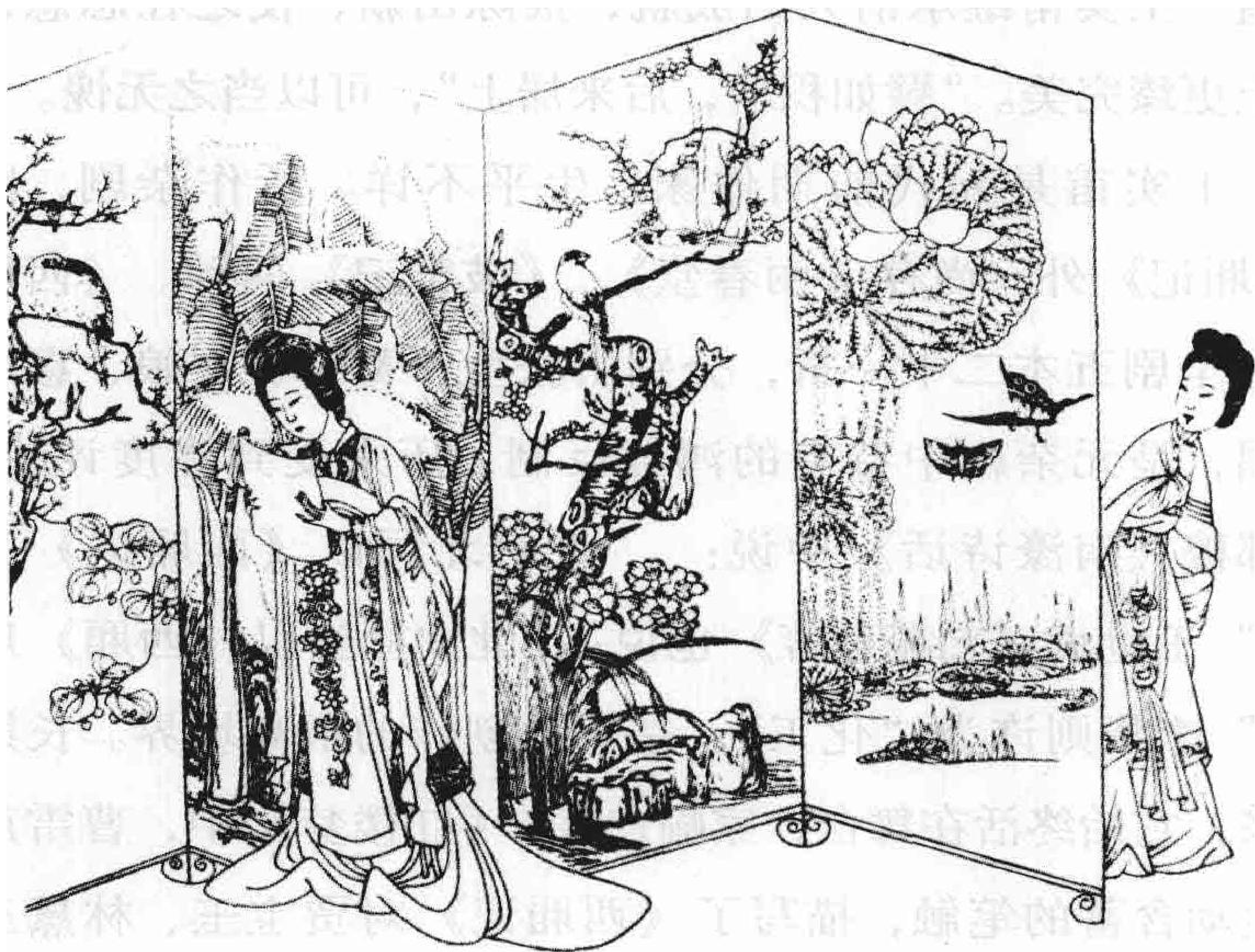
的多产作家高文秀，人称“小汉卿”；首创“南北合套”的南方作家沈和甫，则被称为“蛮子汉卿”。七百年过去，1958年，他被世界和平理事会称为“世界文化名人”，并举行了隆重的纪念活动。

四 “《西厢记》天下夺魁”

爱情是艺术创作中最为古老而又永远新鲜的内容。元杂剧中，有不少表现婚姻爱情题材的优秀作品，王实甫《西厢记》是其中佼佼者。《录鬼簿》贾仲明吊词〔凌波仙〕这样说：“作词章风韵美，士林中等辈伏低。新杂剧，旧传奇，《西厢记》天下夺魁。”

《西厢记》的故事出自唐代元稹（779～831）的小说《莺莺传》（又名《会真记》），所以是“旧传奇”。小说叙述书生张生游学蒲州，与寄居普救寺的崔莺莺相恋，后入京赴试，将她遗弃。唐代男女之间的接触较为自由，对张生这样力图跻身上层社会的人们来说，决定婚姻的基础，终究不是个人的情感，而是他们的政治利益，故而酿成“始乱终弃”的悲剧。作品对崔莺莺深沉美丽的艺术形象，描写得颇为生动，哀婉动人。只是结尾肯定张生的行为是善于“补过”，故鲁迅指为“文过饰非，遂堕恶趣”[①]。宋代

① 《中国小说史略》。



明刊《西厢记》插图

以后，《莺莺传》曾被改编为多种文艺形式广为流传，思想内容逐渐有所变化。影响最大的是金代董解元所作的《西厢记诸宫调》。在“董西厢”中，张生不再是一个负心的男人。他与崔莺莺为争取爱情、婚姻的自由，共同向老夫人进行斗争，最后相偕出走。作品富于创造性，艺术上也有很高的成就。元稹小说的缺陷，并不在于写了一个悲剧性的结局，而是对造成这种局面的丑恶现实没有批判，对被毁灭的美好事物则缺少同情，这就难免引起读者的反感。“董西厢”表现的反对封建礼教的新内容，在艺术上也为杂剧《西厢记》的出现开辟了道路。它是一部长篇叙事诗，融合了戏剧性与抒情性的成分，优美动人，有很高的文学

价值。王实甫继承前人的成就，推陈出新，使之在思想艺术上更臻完美。“譬如积薪，后来居上”，可以当之无愧。

王实甫是元代前期作家，生平不详。所作杂剧，除《西厢记》外，尚存《丽春堂》、《破窑记》两种。《西厢记》全剧五本二十一折，分别由张生、莺莺、红娘、惠明主唱，是元杂剧中特有的鸿篇巨制，历来受到高度评价。明都穆《南濠诗话》中说：“近时北词以《西厢记》为首。”王世贞《艺苑卮言》也说：“北曲固当以《西厢》压卷。”李贽则许为“化工”，是艺术创作的最高境界。长期以来，它始终活在舞台，家喻户晓。《红楼梦》中，曹雪芹以生动含蓄的笔触，描写了《西厢记》对贾宝玉、林黛玉这两个叛逆性格潜移默化的影响。“词句警人，余香满口”是林黛玉偷读《西厢记》后的感受，也是曹雪芹由衷的赞誉。

在封建宗法社会，青年男女的爱情是被扼杀了的。《西厢记》发出了“愿普天下有情的都成了眷属”的呼声，当然只是一种美好的理想和愿望。正是这种乐观的信念，不屈服于黑暗，要求通过艺术作品创造出更为美好的现实的战斗精神，产生了这部优秀的喜剧。戏剧情节始终围绕着有情人能否成为眷属这个矛盾展开。它的主要阻力当然在老夫人和郑恒身上。但是，这对青年男女是否真正“有情”，也不是很简单的。孙飞虎兵围普救寺，老夫人许诺：“但有退兵之策的，倒陪房奁，断送莺莺与他为妻。”张生“笔尖儿横扫了五千人”，眼看有情人可以成为夫妻了。但

是，老夫人出乎意料地只许他们以兄妹相见，使他们从欢乐的云雾中，一下子被推到了失望的深渊。“赖婚”使这对年轻人和老夫人之间展开了直接冲突，戏剧情节却并不总是纠缠于双方的正面交锋，而是以之为背景，深入细致地剖示这两个主要角色的心灵。

主要的困难在于莺莺。她有没有勇气抛弃关于门第、家风、道德、荣誉等的考虑，做一个“私奔的文君”呢？作为一位相府千金，她不能不受到封建伦理道德的浸润。如果由于行为越轨而受到社会的惩处，首当其冲的也是这个可怜的女性。她对张生怀着深深的爱恋和感激之情，但有什么办法能够不让他落空呢？其实没有。这位要行动而又不敢行动的莺莺小姐，偏偏碰上了“心不存学海文林，梦不离柳影花荫”的张君瑞，再穿插着既要成全他们的好事，又须照顾小姐脸面的红娘，这就使得崔莺莺的自我矛盾不能停止在内心的冲突，而激化、扩大、爆发为人物之间富于戏剧性的喜剧冲突，衍出了第三本《张君瑞闹相思》的精彩好戏。她爱，又不敢大胆地爱；她要表白自己的襟怀，又生怕别人知道；她自己约定了的幽会，到头来却又变卦……在沉重的社会道德的压抑下，对于自己身上也因袭着这种观念的她，不能不有许多犹疑和顾虑。这是时代真实的反映。但她终于冲破了礼教之大防，这对标榜“治家严肃，有冰霜之操”的老夫人，是热辣辣的讽刺。作家以惜爱的感情和抒情的笔调，叙述了这个好事多磨的故事。

没有红娘的帮助，有情人很难成为眷属。红娘是剧中

塑造得非常出色和可爱的人物。她玲珑剔透，摸熟了小姐的脾气，自有办法对付她的矫情、小性儿。她热心快肠，成人之美，有时也免不了牢骚满腹。在她的独唱独白中，便常常向观众袒露衷肠，妙语如珠，教人忍俊不禁。“拷红”是她的重头戏。老夫人知道了莺莺和张生的隐情，想用鞭子从她这里打开缺口。谁知她反而转守为攻，层层摆出老夫人自己的过错，振振有词，把诗云子曰、成语俗谚一齐搬了出来。貌似威严的老夫人竟然在卑微的小丫头面前铩羽而还，这就有喜剧的意味。红娘是个丫环，她的智慧、品格却大大超越了那些上等人。她聪明外露，伶牙俐齿，话中往往带刺，其实有口无心。在她身上，写实与理想的成分巧妙地结合在一起。这是一个水晶般地晶莹透亮的人物，每次登场，总能带来爽朗的笑声。

老夫人不得不答应将莺莺许配张生，却要他立即进京求官。“长亭送别”出现了比较凝重的色彩，突出主人公对爱情的忠贞。然而，戏剧的节奏仍然是轻快活泼的。“碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞。晓来谁染霜林醉，总是离人泪。”这些诗情画意的语言历来脍炙人口。在这对少年夫妻的心目中，仿佛整个天地都被他们的离愁别恨塞满了。他们的感受无疑是真实的，但也被自己过分地夸大了，因而有了可笑的意味。“听得道一声去也，松了金钏。遥望见十里长亭，减了玉肌”，“泪添九曲黄河溢，恨压三峰华岳低”，旁观者看来，未免言过其实。剧中人物把自己的感情色彩染上客观事物，而作者的态度以及他要给予读者的感

受，却不是与他们完全一致的。这就构成了喜剧性的矛盾。试看张生当时的形态："酒席上斜签着坐的，蹙愁眉死临侵地"，"我见他阁泪汪汪不敢垂，恐怕人知。猛然见了把头低，长吁气，推整素罗衣"，还有这两人"一个这壁，一个那壁，一递一声长吁气"。如果把这些描写化作可视的舞台形象，将不难发现剧作家丰富的幽默感。他不仅写出了剧中人物当时的行动和感情，也包含着不是直接说出来的对他们的评点。他好像是一个不登场的角色，时刻就在我们身边。他对剧中主人公的态度是亲切的，怜爱的。既有支持者的同情，也有旁观者的超脱。笔端微带讽刺，然而并不刻薄。作品描写了他们对幸福生活的执著追求，也抒发了他们当时哀伤的感情。调子并不低沉，全剧的风格是和谐的。"张君瑞庆团圆"是喜剧冲突的必然结局。以金榜题名补缀洞房花烛，今天看来似乎未免落套。然而古代作家要以崔、张的胜利，表达"愿普天下有情的都成了眷属"的理想，也就别无选择了。

《西厢记》的情节比较单纯，人物非常集中，矛盾冲突的线索清晰，有独特的艺术结构。戏曲史上，有的作品像一片汪洋，烟波浩渺，多从大处落墨，写来气势雄伟，有壮阔的美。《西厢记》则如蜿蜒细流，曲曲弯弯，跌宕多姿，岸花明媚，细浪湍激，自有其动人的魅力。剧中人物细腻的心理状态，也因此得到细致的描绘；性格和情节中蕴蓄着的喜剧性因素，得到充分的发掘，将观众引入人物深邃的内心世界。作品的语言总是能够适应这种要求，丰

华富赡，形象风趣，产生强烈的喜剧效果。

愿天下有情人都成眷属是古代群众和不少杂剧作家的美好愿望。在关汉卿《拜月亭》、白朴《墙头马上》等剧中，也听到了同样的声音："愿天下心厮爱的夫妇永无分离"，"愿普天下姻眷皆完聚"。《墙头马上》源自唐诗人白居易《新乐府·井底引银瓶》："妾弄青梅凭短墙，君骑白马傍垂杨。墙头马上遥相顾，一见知君即断肠。"原作中，他们私奔后共同生活了几年，却被男主人公的家长生生拆散。这个故事，宋、金时流行于诸宫调等民间艺术中。杂剧以团圆结束。其动人之处，在于以抚爱的态度和细腻的笔调，描写了女主人公李千金对爱情的大胆追求和天真纯洁、开放爽朗的喜剧性格。她敢于直面人生，敢作敢当。当裴尚书在后花园发现了这个来历不明的女人，勃然震怒时，她毫无畏惧，坦然承认自己就是他儿子裴少俊的妻室。裴尚书指斥她是"淫奔"、"败坏风俗"，她却理直气壮地声称："我则是裴少俊一个"，"这姻缘也是天赐的！"即便在裴少俊屈于父亲的淫威，逼她离开时，她仍然没有被痛苦压得抬不起头来，不失特有的俏皮和幽默，借司马相如和卓文君的典故，送上几句热辣辣的讽刺："少俊呵，与你干驾了会香车，把这个没气性的文君送了也。"眼泪中含着笑，悲伤时也不使人颓丧。后来是在一双小儿女的哀求下，夫妻终得破镜重圆。作品以对李千金叛逆性格的肯定，改塑了诗歌原作"止淫奔也"的主题。

元杂剧中还有不少优美的爱情剧，如郑德辉《倩女离

魂》、曾瑞《留鞋记》、乔吉《扬州梦》等。李好古《张生煮海》和尚仲贤《柳毅传书》描写凡人与龙女的恋爱故事，奇幻瑰丽，富于浪漫色彩。白朴《梧桐雨》和马致远《汉宫秋》则是两部著名的悲剧，它们分别以唐代安史之乱和汉代与匈奴的民族矛盾为背景，描写唐明皇、杨贵妃和汉元帝、王昭君不幸的爱情故事。夜雨梧桐，长空孤雁，激起男主人公心灵的共鸣。两剧第四折悲凉凄丽的大段曲文，成为戏剧抒情的绝唱。

五 “词场飞将”《四声猿》

明代艺术家徐渭被称为“旷代奇人”：“行奇，遇奇，诗奇，人奇，画奇，书奇，而词曲尤奇”[①]。所作杂剧《狂鼓史渔阳三弄》、《玉禅师翠乡一梦》、《雌木兰替父从军》、《女状元辞凰得凤》，总题《四声猿》，受到评论者的推崇。据说，著名戏剧家汤显祖对这位前辈也极为敬佩，曾说：“《四声猿》乃词场飞将，辄为之唱演数通。安得生致文长，自拔其舌！”[②] 在明代杂剧作品中，《四声猿》是最为出色和引人瞩目的。明末澂道人《四声猿·引》中甚至认为：“宁特与实父、汉卿辈争雄长，为明曲之第一，即以为有明绝

---

① 磊傀居士《四声猿跋》。
② 王思任《批点玉茗堂牡丹亭叙》。

奇文字之第一，亦无不可。”

徐渭（1521～1593），字文长，别号天池、青藤道士等，浙江山阴（今绍兴）人。在诗文、书画、戏曲等方面都有深厚造诣，是一位具有革新创造精神的文学家和艺术家。他幼年丧父，二十岁中秀才。以后，屡应乡试不第。为人豪荡不羁。嘉靖三十六年（1557），应总督东南军务的兵部侍郎胡宗宪的聘请入幕，颇受器重，在抗倭等军务中多有筹划。后来，胡宗宪因与权臣严嵩父子交往密切，且多事搜括，于嘉靖四十四年自尽于狱中。徐渭恐怕牵连，自为墓志铭，蓄意自杀，九次未死，精神状态却已近于癫狂了。后因失手打死继妻，入狱六年。晚年闭门谢客，以鬻卖书画为生。一生坎坷，穷途潦倒，忧愤以卒。死后数年，公安派首领袁宏道偶然看到他的诗文集，极为赞赏，称为“有明一人”，“一扫近代芜秽之习”。作《徐文长传》，称赞《四声猿》“意气豪达，与近时书生所演传奇绝异”，并说：“强心铁骨，与夫一种磊块不平之气，字画中宛宛可见。”徐渭的声名，是在他身后更为显著了。

《四声猿》剧名，取自《水经注》中长江渔民的歌谣：“巴东三峡巫峡长，猿啼三声泪沾裳！”在这四则短剧中，寄托了作家深沉的哀怨和无边的愤懑。其中，除《玉禅师》外，都是晚年之作。《狂鼓史》写祢衡骂曹事。祢衡是后汉名士，恃才傲物，曾被曹操辱为鼓吏。明弘治本《三国志通俗演义》中，已有“祢衡裸体骂曹操”情节。剧中则将

骂座场面移至阴间，描写祢衡死后，应鬼判之请，重演当年情景。这样，便使一腔怨气发泄得更为淋漓尽致，如祢衡所说："小生骂座之时，那曹瞒罪恶尚未如此之多，骂将来冷淡寂寞，不甚好听。今日要骂，须直揭到铜雀台分香卖履，方痛快人心。"全剧只一出，在整套〔仙吕·点绛唇〕北曲中，贯穿一个骂字，纵横恣肆，就不仅限于祢衡的个人恩怨了。如：

〔寄生草〕你狠求贤为自家，让三州直甚么。大缸中去几粒芝麻罢，馋猫哭一会慈悲诈，饥鹰饶半截肝肠挂，凶屠放片刻猪羊假。你如今还要哄谁人？就还魂改不过精油滑。

〔葫芦草混〕你害生灵呵，有百万来的还添上七八，杀公卿呵，那里查？借厫仓的大斗来斛芝麻。恶心肝生就在刀枪上挂，狠规模描不出丹青的画，狡机关我也拈不尽仓卒里骂。曹操，你怎生不再来牵犬上东门，闲听唳鹤华亭坝，却出乖弄丑，带锁披枷？

徐渭性格及生平遭际，与祢衡有相通之处。张汝霖《刻徐文长佚书序》中说："文长怀祢正平之奇，负孔北海之高，人尽知之。"吕天成《曲品》也说他"老同正平之狂"。徐渭的挚友沈链，嘉靖时因弹劾严嵩十大罪，被严党杀害。徐渭在诗文中，也每以祢衡为拟。《狂鼓史》借狂发愤，斥奸骂谗，满腹牢骚，跃然纸上，显然寄托了作家现实的思想感情。后人以"怒龙挟雨"形容其不可遏制的气势。

《玉禅师》共两出，取材于流传杭州的民间故事：水月寺僧玉通禅师气傲心高，新任府尹柳宣教怪他不肯随众迎参，密遣妓女红莲诱他破戒。玉通惭愧而死，转世投胎柳府，小名柳翠，长成为妓，败坏门风。后经师兄月明和尚讲明因果，出家成佛。元杂剧有《月明和尚度柳翠》，内容略异。南宋杭州元夕舞队有“耍和尚”，也是来自这个故事。《玉禅师》中便有借鉴民间舞蹈的哑剧表演。这部作品是把玉通、月明这些“高僧”当作凡人描写的，他们也有七情六欲、个人恩怨。“佛菩萨尚且要报怨投胎，世间人怎负得欠钱还债?”第一出的这两句下场诗点出了借题发挥的用意。所以，作品借玉通、月明之口宣讲的“法门大意”，不是佛家的机锋，而是尘世的哲理：“俺想起俺法门中这个修持，像什么？好像如今宰官们的阶级，从八九品巴到一二，不知有几多样的贤否升沉；又像俺们宝塔上的阶梯，从一二层扒将八九，不知有几多般的跌磕蹭蹬。假饶想想多情少，止不过忽刺刺两脚立追上能飞能举的紫霄宫十八位绝顶天仙；若是想少情多呵，不好了，少不得扑咚咚一交跌在那无岸无边的黑酆都十八重阿鼻地狱。”“俺法门像什么？像荷叶上露水珠儿，又要沾着，又要不沾着。又像荷叶下淤泥藕节，又不要龌龊，又要些龌龊。”信口开河，突梯滑稽。在这人所熟知的宗教传说中，灌注了作家的人生体验和愤世嫉俗的思想感情，而不是鹦鹉学舌般地宣讲因果。它与明代其他一些神仙道化戏的区别，恐怕也在这里。徐渭提出了“想”与“情”的矛盾：“想多情少”则

可步步高升，登临绝顶；“想少情多”则难免跌入地狱，万劫不复。这里所说的“想”，指的是贪欲、野心。这对封建官场岂非绝妙的讽刺？



明刊《四声猿·雌木兰》插图

《雌木兰》谱古乐府《木兰词》事，也是两出。《女状元》五出，取材于五代蜀国的故事，描写黄崇嘏女扮男装，得中状元，受丞相周庠赏识，后与其子结亲，情节多属虚构。这两部作品都以出类拔萃的女子为主角：“世界好事属何人？不在男儿在女子”（《女状元》）；“立地撑天，说什么男儿汉？”（《雌木兰》）她们的才干远胜男人：花木兰“杀贼把王擒，是女将男换，这功劳得将来不费星儿汗”；黄崇嘏不止文章出众，且能决疑断狱，使老吏也为之折服。然而她们的聪明才智却从不为人重视，只有乔装改扮，才能得到发挥。这就含有辛酸的隐喻。《雌木兰》尾声中唱道：

“我做女儿则十七岁，做男儿倒十二年。经过了万千瞧，那一个解雌雄辨？方信道辨雌雄的不靠眼。”这里，雌雄二字语义双关，其实也是对那些掌握铨选升迁大权的没有眼力的达官贵人们的辛辣讽刺。《雌木兰》结尾时说得明白：“世间多少糊涂，院本打雌雄不辨。”作家的眼光，能够超出重男轻女的世俗偏见，固属难能可贵，但更是对当时社会埋没人才的控诉。

明末钟人杰《四声猿·引》中指出：“徐文长牢骚肮脏士，当其喜怒窘穷，怨恨见慕，酣醉无聊，有动于中，一一于诗文发之。第文规诗律，终不可逸辔旁出，于是调谑亵慢之词，入乐府而始尽。”“文长终老缝掖，蹈死狱，负奇穷，不可遏灭之气，得此四剧而少舒。”如同他在绘画领域以水墨大写意开创了文人画的新局面一样，在戏剧创作中，也是以豪放的笔墨，借剧中人物，抒发胸中抑郁不平。笔下时带风霜，显露作家鲜明的个性，“借彼导迹，吐我奇气”①，主观的感情色彩非常强烈。剧中的主人公，往往具有才气纵横、不拘礼法、笑傲王侯的气质，如祢衡的“文字儿奇拔，气概儿豪达”，黄崇嘏的被人称为“怪物”，仿佛可以从中看到作家的某些影子。徐渭与关汉卿、王实甫等元代作家的不同之点也在这里。明末徐士俊为《盛明杂剧》所作序言中，对明代南北曲（传奇、杂剧）创作，做过这样的概括：

① 澂道人《四声猿·引》。

今之所谓南者，皆风流自赏者之所为也。今之所谓北者，皆牢骚骯脏不得于时者之所为也。文长之晓峡猿声，暨不佞之夕阳影语（按：徐氏作有杂剧《小青娘情死春波影》），此何等心事，宁漫付之李龟年、谢阿蛮辈，草草演习，供绮宴酒阑所憨跳？他若康对山、汪南溟、梁伯龙、王辰玉诸君子，胸中各有磊磊者，故借长啸以发舒其不平，应自不可磨灭[1]。

借他人酒杯，浇胸中块垒，也是明代文人杂剧创作的一个共同特点。其长短不拘的体制，劲切雄丽的风格，更适于作家“借长啸以发舒其不平”。作品大都有所寄托，如徐士俊提到的康对山（名海，1475～1540）作《中山狼》，相传是讥刺其友人李梦阳负恩不救的；与之同时的王九思（1468～1551）作《中山狼》和《杜甫游春》，则是影射使他罢职的宰相李东阳的。它们都是明杂剧中的名作。此外，如徐氏所说，这些作品大都不求在舞台搬演，不愿交给艺人“草草演习，供绮宴酒阑所憨跳”，而只有在案头细细欣赏，才能深刻领会作家的满怀心事。徐渭《四声猿》中，也只有《狂鼓史》可见于昆曲舞台，称《阴骂曹》。明清文人杂剧创作数量不少，较著名的如冯惟敏《不伏老》、陈与郊《昭君出塞》、沈自徵《霸亭秋》、孟称舜《桃花人面》以及清代王夫之《龙舟会》、吴伟业《通天台》、《临春

---

① 康对山即康海。汪南溟名汪道昆，作有杂剧《五湖游》等。梁伯龙名梁辰鱼，作有传奇《浣纱记》及杂剧《红线女》等。王辰玉名王衡，作有杂剧《郁轮袍》等。

阁》、尤侗《西堂乐府》、嵇永仁《续离骚》等。乾隆时杨潮观（1710～1788）的《吟风阁杂剧》包括32个短剧，每剧一折，大都取材历史和神话故事，刻意敷陈，褒贬美刺，意有所指，可称压卷之作。

第三章

明清传奇

一　文采风流

南戏自元末明初“荆、刘、拜、杀”和《琵琶记》等作品出现以后，随着杂剧的衰落，逐渐占据了戏曲舞台的主要地位，延续至清，并流传各地，形成了各种不同声腔。明代，除称为四大声腔的海盐腔、余姚腔、昆山腔、弋阳腔外，还有杭州、义乌、青阳、徽州、乐平、太平、潮调等众多名目。南戏的名称分别被各种声腔代替，或统称为“传奇”。

明初，剧坛相对沉寂。何良俊《四友斋丛说》中说：“祖宗开国，尊崇儒术，耻留心辞曲。”王骥德《曲律》讲到本朝与元代戏曲创作的差距时，认为：“盖胜国时，上下成风，皆以词为尚，于是业有专门。今吾辈操管为时文，既无暇染指；迨起家为大官，则不胜功名之念；致仕居乡，又不胜田宅子孙之念，何怪其不能角而胜之也。”求取功名做官上进的路是读书人的“正道”，一旦走通，剧坛对他们的吸引力自然也就小了。这时，知名作家不多，纵或留下姓氏，生平事迹也难以详考；还有一些作品甚至连作者的名字也没有留下，多半出自所谓“村儒”、“俗优”手笔。沈德符《万历野获编》中讲到：“年来俚儒之稍通音律者，伶人之稍习文墨者，动辄编一传奇。”书会才人这个行业，从宋元以来，大概一直未曾中断，以他们的笔耕，为舞台

提供演出剧目。作品多取材于历史故事、民间传说，如描写苏秦六国封相的《金印记》，楚汉相争的《千金记》，三国故事的《连环记》、《古城记》、《草庐记》，唐代名将尉迟恭、薛仁贵的《金貂记》、《白袍记》以及关于孟姜女、董永七仙女、梁山伯祝英台等的《长城记》、《织锦记》、《同窗记》、《跃鲤记》、《破窑记》、《荔镜记》等。即使略输文采，却也适于场上搬演，有较强的生命力。其中不少作品，或有选场，或则经过移植改编，在舞台长期流传。

明中叶以后，政治日趋腐败。东南沿海有倭寇入侵，西北地区则有鞑靼骚扰。权臣宦官相继把持朝政，迫害、排斥异己，统治阶级内部矛盾非常尖锐。一些受到打击排挤的官员和不满现实的文人学士往往寄情词曲，借他人酒杯浇胸中块垒。如齐恪《樱桃记序》所说："近世士大夫，去位而巷处，多好度曲。"从嘉靖、隆庆到明末清初，作者辈出。他们大都有较高的社会地位和文学修养，不同于以戏曲为业的书会才人，而是以此作为自己的精神寄托，宣泄心中郁闷。或借古喻今，或直刺时政，成为一时风气。如李开先《宝剑记》、梁辰鱼《浣纱记》和无名氏《鸣凤记》等，便都流露了明显的政治感情。李开先的同乡姜大成在《宝剑记后序》中说："古来抱大才者，若不得乘时柄用，非以乐事系其心，往往发狂病死。今借此以坐消岁月，暗老豪杰，奚不可也?"作品尽管写得激昂慷慨，作家的心境却未必是舒畅的。

随着资本主义的萌芽，思想文化领域空前活跃。汤显

祖以诗人的才华和思想家的睿智，创作了“玉茗堂四梦”，与莎士比亚同时辉映于东西方剧坛。此外，张凤翼、沈璟、汪廷讷、屠隆、高濂、周朝俊、吴炳、冯梦龙、孟称舜等知名作家也数以百计。其中，有不少曾荣登仕宦，出身进士。戏曲史上的这个时期是以文人创作的繁盛为标志的。他们的作品，思想艺术的成就高下不等。这些作家由于各自不同的原因退出了宦海，大都怀有政治上的失落感。至于他们所拥有的官场之外的社会地位和经济地位，大抵是不会丧失的。这使他们得以征歌度曲，借声色自娱。不少人还蓄有家班，可在自家庭院及亲友间演出。作品常常流露出沉溺于风花雪月的士大夫文人的生活态度和趣味，艺术上则追求绮靡华丽的风格。明代剧作家的创作环境与心态，都与前人有了较大区别。元代作家主要是为剧场而写作的，目光更多地投向勾栏瓦舍中的普通观众，关注他们的喜怒哀乐、爱好情趣；作品内容，往往具有比较普遍的社会意义；艺术形式则不事雕琢，平易通俗。后人常以“蒜酪味”形容其特有的北方平民百姓的风格。明代则不然。一些文人作家的作品，首先是供自我和亲戚朋友少数人解颐取乐，有如琴棋书画，是文士风流，也是才情的流露。这时，戏剧理论也相应地有了较大发展。元代创作繁荣，理论却不甚发达。燕南芝庵《唱论》寥寥数语，多为经验之谈。到了元末明初，才有了周德清《中原音韵》和朱权《太和正音谱》，主要是着重于声韵的研究。既称戏曲，曲文——歌唱自然占有特殊重要的地位。明代戏剧家

对此也格外重视。明代文人剧作的繁盛，可以说是与昆山腔的兴起相表里的。嘉靖、隆庆年间，曲师魏良辅革新昆山腔，总结出一系列的唱曲理论，以婉丽妩媚、一唱三叹的特点，使之一跃而为诸腔之首，称为“官腔”、“雅调”。其后，众多剧作大都是以昆山腔演出。有如诗律至唐代而大备，曲律至此也颇具规模。他们探寻前人丰富的实践经验，使之模式化规范化。没有足够的艺术修养和闲情逸致，很难达到这种地步。这是戏曲艺术日趋成熟的表现。然而，过分斤斤于三尺之法，则未免有作茧自缚的味道。与汤显祖同时的剧作家沈璟是著名的曲学大师，吴江派首领。王骥德《曲律》则是最早的一部系统的理论著作。

到了明末清初，文人剧作似乎走进了死胡同，显露出危机。明末张岱答袁于令（箨庵）信中，发表了他对当时创作状况的看法：

传奇至今日，怪幻极矣！生甫登场，即思易姓；旦方出色，便要改妆。兼以非想非因，无头无绪，只求热闹，不论根由，但要出奇，不顾文理。近日作手，要如阮圆海之灵奇，李笠翁之冷隽，盖不可多得矣。吾兄近作《合浦珠》亦犯此病。

剧作家脱离社会现实，沉溺在狭窄的感情天地中，无病呻吟，吟风弄月，不免因袭雷同。追求情节的离奇，却也变幻不出多少新鲜的花样，不外更名换姓、女扮男装之类。此时，阮大铖、李渔也就算得上是出类拔萃的了。虽则品格卑下，不免受人訾议。他们的剧作，无论思想情趣、艺

术格调都不太高，而当行出色、技法娴熟则是其长处。他们继承前人丰富的艺术经验，自制剧本，尽心排练。李渔更从理论上进行了总结，作有《笠翁曲话》，深受后人重视。作为没落时期的文人剧作，阮、李有一定的典型意义。

大约与阮大铖、李渔同时，在东南重要的工商业城市、昆山腔的发源地苏州地区，涌现了李玉、朱素臣、朱佐潮、丘园、毕魏、叶雉斐、张大复等一批作家。他们具有较高的文化修养，在明清易代之际，由于种种原因未图仕进，姓名不彰，但创作了大量的作品。如李玉和朱素臣、朱佐潮等便各有三十余部。后人称他们为苏州戏曲作家群或苏州剧派。如果说，元代的一些杂剧作家是在当时的环境中不得已而走向了勾栏瓦肆，那么，李玉等人则可能是适应社会需要而职业化了的作家。他们主要是为民间班社的营业演出而写作的，面向广阔的舞台和寻常百姓，给传奇作品带来了新的作风和特色。常能突破佳人才子等俗套，描绘丰富多样的社会人生，反映新兴的市民阶层的思想、生活和斗争，记录社会动荡的波涛，有浓郁的生活实感，刻画底层人物尤为生动。他们越出小庭深院浅斟低唱的传统风范，以特有的舞台魅力吸引了艺术和观众。此外，在吴伟业、尤侗、王夫之、嵇永仁等创作的传奇、杂剧中，则是更多地表现了明清易代时不同遭遇的知识分子的思想感情。洪昇《长生殿》和孔尚仁《桃花扇》在康熙年间先后问世，并称双璧。它们分别取材于唐代安史之乱时的宫闱故事和南明覆亡的悲剧，以巨大的历史变乱为背景，通过

艺术形象的塑造，探索兴衰盛亡之道，垂戒来世，惩创人心。《长生殿》的创作，结构、声律都力求精美；《桃花扇》则以史诗的体裁，包含广阔的历史内容，具有一定的开创意义。这两部剧本被认为是明清传奇压卷之作。其后，较著名的有蒋士铨《藏园九种曲》、唐英《古柏堂传奇》等。许多作品只是停留在案头了。文字狱的兴起，扼杀了艺术创作的生机；传奇严整的格律，难以越雷池一步，也束缚了自身的发展。

明清传奇在艺术形式上直接继承南戏体制，并日臻完备。剧本常分为上下两部分，以适于演出。上部结束于一个小高潮，称为“小收煞”；全剧结束于“大收煞”。由于剧作过于冗长、拖沓，演出时艺人往往要对原作进行删削，并充实其戏剧性。一些熟谙剧场艺术的作家，如冯梦龙、李玉、李渔等创作改编的剧本，大都只有30出左右，特别注意结构的紧凑和科诨的发挥。传奇的音乐也是采用曲牌联套的形式，在昆山腔的发展中得到完善。它保留了南戏音乐灵活的特点，同时吸取了北杂剧音乐的长处。南戏不拘宫调，比较自由，但难以构成完整的布局；杂剧严谨，限制也很大。传奇融合两者之长，依一定的宫调运用法则将众多曲牌加以规范，一折戏中不限于一个宫调。曲牌多少，取决于剧情内容的需要。所有登场角色都可唱曲。不同于杂剧以剧本结构服从于音乐结构，更加有利于戏剧性的发挥。传奇还广泛采用北曲曲牌，丰富了自身的艺术表现力。

明清传奇包括众多地方声腔。经过相互吸收融合，发展变化，有的已消失。早在明万历年间，王骥德就已讲到："夫南曲之始，不知作何腔调。沿至于今，可三百年。世之腔调，每三十年一变。由元迄今，不知经几变更矣！"① 其中，流传最广，影响最为深远的，主要有昆山腔和弋阳诸腔。汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》中说："此道有南北。南则昆山，之次为海盐，吴浙音也。其本局静好，以拍为之节。江以西弋阳，其节以鼓，其调喧。至嘉靖而弋阳之调绝，变为乐平，为徽、青阳。"嘉靖时，产生于元朝末年的昆山腔经魏良辅等人改造，吸取北曲和海盐、弋阳等腔的成就，度为新声，建立了委婉细腻、流丽悠远的演唱体系，讲究字清、腔纯、板正，称为"水磨调"，原是清唱。隆庆末年，梁辰鱼《浣纱记》演出，扩大了昆腔的影响，并逐渐取代了此前深受缙绅士大夫喜爱的海盐腔，发展为全国性的剧种。产生于江西的弋阳腔则主要流行于民间，由江湖戏班演出。它继承南戏"顺口可歌"的特点，格律不像昆腔那样严格。每流传到一处，即可结合当地乡音和乐曲，衍变为地方化的声腔，如赣东北的乐平腔、安徽徽州的徽州调和池州的青阳腔以及清代各地的高腔等。清李调元《剧话》中说："弋腔始弋阳，即今高腔。"在北京则称京腔。弋阳腔不用管弦伴奏，只用锣鼓作为节奏，一唱众和，采用徒歌、帮腔的形式，与娴静幽雅的昆山腔

---

① 《曲律》。

有不同风格。这也反映了戏曲艺术的两种走向，当然并非绝然对立的。弋阳诸腔演出剧目很多采自历史故事、民间传说，也常将昆腔作品“改调歌之”。知名作家不多。民间性、通俗性和注重舞台效果是其特色。

弋阳诸腔突破曲牌联套原有形式，创造了独特的“滚调”，包括韵文体的“滚唱”和散文体的“滚白”。演唱时字多腔少，板急调促，称为流水板。在原有曲牌内插入滚唱或滚白，叫做“加滚”或“夹滚”；在原曲牌以外加唱大段滚调，叫做“畅滚”。如《琵琶记》第五出“伯喈夫妻分别”的一个片断，在“陆贻典钞本”中是：

〔尾犯〕（旦唱）懊恨别离轻，悲岂断弦，愁非分镜。只虑高堂，怕风烛不定。（生唱）肠已断欲离未忍，泪难收无言自零。（合）空留恋，天涯海角，只在须臾顷。

万历刊本《摘锦奇音》中弋阳诸腔演出本《五娘长亭分别》增饰了对白和滚调，以下阕为例：

生　（白）五娘，你是女流之辈，到有此心。为丈夫的是一男子到不如你了。妻，好教我（唱）肠已断欲离未忍，泪难收无言自零。

旦　（白）你看我丈夫行色匆匆，好似甚的而来？（滚）就似弓动不留弦上箭，丝牢难系顺风舟。你那里去则去终须去，我这里留则留怎生留。（唱）空留恋，天涯海角，海角天涯，须臾对面，顷刻离分，俺和你别离只在须臾顷。

离别之情，抒发得更为细腻，人物的描绘更为丰满，作品

内容也更加通俗易懂，如王骥德（《曲律》）所说："可令不识字人口授而得，故争相演习"。

从明至清，经过长期的舞台实践，表演艺术有了长足的进步。角色分工因而更为细密。据李斗《扬州画舫录》，清代昆山腔演出有十二个角色：

> 梨园以副末开场，为领班。副末以下，老生、正生、老外、大面、二面、三面七人，谓之男脚色。老旦、正旦、小旦、贴旦四人，谓之女脚色。打诨一人，谓之杂。此江湖十二脚色。

主角不限于正生、正旦，净、丑也不止是诙谐调谑。各行角色均有专工，形成各自独特的表演程式和技巧，载歌载舞，创造了丰富多彩的舞台形象。弋阳腔主要为生、旦、净、丑四门，但又有更为细致的分工。据近人王芷章《腔调考原》，生行中有老生、王帽生、青袍生、脆生、大武生、小武生；旦行有花包头、正旦、四旦、花旦、玩笑旦、武旦；净行有黑净、红净、白净、二花脸、毛净；丑行有文丑、武丑。这是清代京腔的情况。弋阳诸腔演出了不少历史题材的剧目，因而非常重视男角色的表演和武打技术的运用，更加突出了锣鼓喧天粗犷豪放的艺术风格。

由于表演艺术的发展，戏曲演出也从情节贯穿有头有尾的整本大戏转向了折子戏。经过时间和舞台的淘洗，一些大戏中的精彩场面便脱颖而出，成为可以自成起讫单独演出的折子戏。生旦净丑，唱念做打，各具特色。观众在熟悉了作品的故事情节以后，便更加注意于对表演技艺的

欣赏。以满足视听之娱，折子戏便应运而生。明万历时，书坊已竞相刊刻“千家摘锦”，出版汇刻昆山腔、青阳腔、徽池雅调等声腔折子戏演出剧目的书籍，如《词林一枝》、《八能奏锦》……到了清代乾隆、嘉庆年间，传奇创作更加消沉，折子戏遂成鼎盛之势。无论家乐、梨园，几乎都是以它为主了。

二 《宝剑记》与《鸣凤记》

明朝统治的全盛期不过六十年左右。洪武、永乐两朝以后，历代皇帝大都昏庸不问政事，政权旁落宦官、权相之手。他们依附结纳，此消彼长，统治集团中各种力量和派别的争斗，贯穿于明代中叶以后的历史。嘉靖时，皇帝有二十多年不上朝，严嵩、严世蕃父子当国时，国事尤不可闻，统治阶级内部的矛盾更趋尖锐和明朗。在这种历史背景下，出现了一些以忠奸斗争为主要内容的戏曲作品。它们有的取材于历史故事，有的直接反映当代的政治现实。剧中总是着意塑造那些敢于对抗权势的谏臣形象。李开先《宝剑记》和佚名的《鸣凤记》是产生较早、影响较著的两部。

《宝剑记》 作于嘉靖二十六年（1547）。作者李开先（1502～1568），山东章丘人，嘉靖八年（1529）进士。嘉靖二十年任太常寺少卿时，因宗庙失火，与朝中大臣一起

引咎自劾，因此罢职。他罢官以后，身在山林，心存魏阙，如《自嘲》诗中所说：“龙泉时自拂，尚有气如虹。”时有出山之志，但一直未被起用，只得寄情词曲，发抒其“悲涕慷慨抑郁不平之衷”①。

《宝剑记》是根据前人旧作改写的，取材于《水浒》中林冲的故事，人物情节略有改变。剧中，林冲出身官宦，曾任征西统制，“因见圆情子弟（高俅）封侯，刑余奴辈（童贯）为王”，直言强谏，被降为禁军教师，提辖军务。由于林冲一再参奏童贯、高俅拨弄威权朋比为奸，遭到他们的忌恨。高俅将他赚入白虎节堂，必欲置之于死地。经林妻张贞娘鸣冤，才改为刺配沧州。途中，解差奉密令杀害林冲，又被鲁智深救出。到沧州后，高府虞侯陆谦、傅安纵火焚烧草料场。林冲忍无可忍，手刃仇敌，投奔梁山，与宋江起兵攻打汴京，以清君侧。朝廷震恐，下诏招安，将高俅父子捆缚送交林冲发落，并擢



昆曲《宝剑记·夜奔》林冲剧照

① 雪蓑渔者《宝剑记序》。

升他的官职。

小说中，林冲与高俅的冲突，是由于高衙内图谋霸占林妻而引起的。作为禁军中的枪棒教头，林冲只是一个中下级军官，政治上没有多大抱负和作为。《宝剑记》提高了人物的身份，反复渲染他忧国伤时的思想感情，"志在兴革天下利害"，反对"奸党"窃权误国，决心"烈烈轰轰做一场"，突出他与高俅、童贯之间的忠奸斗争。剧中高朋的垂涎林妻，与小说不同，是发生在林冲发配之后，已不再是触发矛盾的起因了。为了强调林冲较为尊贵的地位，原故事中他所携带的从市上买来的宝刀，也改成了家传的宝剑。剧中的这个人物是被作为"忠臣"形象描写的。金殿奏本，他沉痛地指出："君不见四海苍生水火间？纷纷满目权奸。哀哉可叹，误国殃民，那更开边患！天条轻犯，致生民苦遭涂炭，趱家业有似丘山。"这样的词句几乎随处可见。剧本写的虽是北宋的故事，却可看作明代现实的折射。林冲痛斥宦官与权臣勾结，"异卉珍禽，蛊惑圣志；土工木作，糜费民财。以致星彗冲天，旱蝗遍地。祸将不测，事岂宜迟？"就连梁山头领宋江也说："边尘边尘，不日纷纷，因失了中原恩信。妄言仙道，妄言仙道，炼药修真，魇魅的君王听顺。又献与烟花脂粉，共征徭役，人私家不进公门。"对照明史，与嘉靖时的情景何其相似。明世宗朱厚熜崇奉道教，常在宫中建醮，并大兴土木。内阁大学士夏言、严嵩都曾以善写祭神的青词获宠。明人沈德符《万历野获编》中已指出，《宝剑记》"寓言讥讪"，影射严嵩父子。作

品的价值，当然不止于讥刺个别人物。“大厦难支势已倾，英雄四海乱纵横”（鲁智深台词），透露了叶落知秋的末世景象。

《宝剑记》的思想内容与《水浒》有所不同。李开先笔下的林冲被逼上梁山，仍然“一度忧君一怆神”，“专望招抚，再报君恩”，是封建帝王的孤臣孽子。剧中反复强调，皇帝是圣明的，只是受到谗臣蒙蔽。连宋江也说：“唯有至尊忧社稷，佞臣犹自贺升平。”作品以招安、团圆作为结局，极力宣扬忠孝节义的道德观念，是统一于全剧构思的。

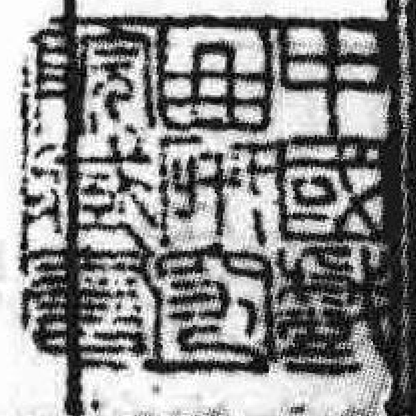
李开先长于文学，与王慎中、唐顺之、陈束、赵时春等并称“嘉靖八子”。他究心金元词曲，曾结交康海、王九思等著名曲家，家中藏有大量戏曲作品，时人称为“诗山曲海”，并蓄有家班。后世舞台上经常上演的《林冲夜奔》出自《宝剑记》第三十七出，以成套北曲刻画“专心投水浒，回首望天朝”的矛盾心情，颇为动人。

《鸣凤记》 反映明嘉靖朝的时事，当时可算是一部“现代剧”。严嵩从嘉靖二十一年入阁，父子济恶，把持朝政，是明代著名的奸臣。剧作从他谗害主张收复河套的首辅夏言开始，继以杨继盛弹劾严嵩十大罪、五奸，被弃西市；董传策、吴时来、张翀同日奏本，又遭廷杖和流放；郭希颜犯颜直谏，罢职后被害。后来，邹应龙、孙丕扬终于参倒了严氏父子，严嵩勒令致仕，严世蕃充军。林润进一步揭发了他们的罪恶，严世蕃伏诛。这已是嘉靖四十四

鳴鳳記上

第一齣 末上

西江月 秋月春花易老賞心樂事難憑蠅頭蝸
角總非真惟有綱常一定四友三仁作古雙忠
八義齊名龍飛嘉靖聖明君忠義賢良可慶丑
問後房子弟今日搬演誰家故事內應 是一本
同琴鳴鳳記末 原來是這本傳奇聽道始終便
見大義



明刊《鸣凤记》书影

年了。全剧时跨二十多年，以“文死谏”作为主要内容。许多描写封建时代忠奸斗争的作品，大抵离不开这个题目。

作者满怀激情，塑造了众多刚直不阿、忧国忧民的忠臣义士的艺术形象。关于杨继盛的几出戏，是剧中最有声色的篇章。《吃茶》一出，从他与赵文华的唇枪舌剑中，流露出对严党的轻蔑；《修本》、《劾奸》，自知“有祸无福”，仍然一往无前；《法场》殉国更是慷慨悲壮，视死如归。杨继盛与《宝剑记》中的林冲一样，下定决心：“我大丈夫在世呵，也须是烈烈轰轰做一场！”文天祥〔沁园春〕中的词

句，成为他们共同的精神支柱。剧本以冲突集中的几个场面，刻画了杨继盛强劲刚毅的品格，气节凛然。此外，《河套》表现夏言、严嵩两位大学士的正面冲突，也是铿锵有力。这些都是昆曲舞台上著名的折子戏。

作品以杨继盛临刑遗诗贯穿全剧："浩气还太虚，丹心照千古。平生未了事，留与后人补"。使杨继盛的就义与后人的行动联系起来，前仆后继，突出了作品的主题。所有董传策、吴时来、张翀等谏臣，都是明知处于"寡不敌众忠不胜邪之时"，一个个拼死捐生，向着"浊乱朝政杀戮忠良"的严党发起冲击。面对廷杖、充军、杀头、灭族的威胁，不少官员吓破了胆子，柔媚如猫。如二十九出张翀所说："我想朝中众臣，多是封妻荫子。下官为国，反成抛妻弃子，恐非人情也。只是我平生志愿，不在妻孥之乐，使天下母子皆得安宁，便苦了我一家也说不得。"剧中这些人物的思想、行动，在那黑暗的时代中，应是振聋发聩、激动人心的。在这些艺术描写中，也包含着相当浓重的对封建道德的宣扬。全剧的主旨正如开宗明义所概括的："前后同心八谏臣，朝阳丹凤一齐鸣。除奸反正扶明主，留得功勋耀古今。"

剧作家为寄托理想，对剧中一些正面人物的描写往往有所美化，并不完全符合历史人物的本来面目。比如夏言主张收复河套，有为自己邀功取赏的打算；在皇帝降旨切责后，又慌忙请罪，委过于陕西总督曾铣。他的为人并不那样刚介正直。又如邹应龙因在内侍家避雨，探得了严嵩

失宠的消息，才上本弹劾，适当其时，因而成功。虽然戏剧作品不必尽合史实，但是过于强调他们“前后同心”，思想一致，没能写出人物的不同个性和行为动机，难免千篇一律，失于抽象化了。在结构上，作者颇费心机地将一再出现的奏本、被害等同样的情节，采用正写、侧写等方式，力求避免重复，却仍然显得有些松散拖沓，原因也在这里。

剧中对严嵩及其亲儿义子严世蕃、赵文华、鄢懋卿等反面形象，刻画得极为生动。无论其卖官鬻爵、祸国殃民等诸般罪恶，还是其种种卑鄙无耻的小人伎俩，往往能以准确的细节，描绘得入木三分。有些场面，虽然带有漫画色彩，却也不失其真。作家的义愤没有失去依托，因为描写对象确实为之提供了丰富的素材。明代的政治现实，大大促进了戏曲中净、副净和丑角等行当向着戏剧化、性格化的方向发展。

《鸣凤记》作者不详。成书于万历末年的吕天成《曲品》已将它列在“作者姓名有无可考”一类中。历史上，严嵩杀害杨继盛等谏臣，迎合了朱厚熜的意旨。所以，林润弹劾严嵩，便曾按照徐阶授意，故意避开这些事实，以免触怒皇帝。直到隆庆元年新帝即位以后，才下诏赠恤杨继盛等前朝已死直谏诸臣，董传策等复官，擢升邹应龙、林润官职。剧中以杨继盛作为中心人物，直言不讳地表现严嵩“宠固君心，贿通内监”，谗害夏言、杨继盛，并以“封赠忠臣”为结束。这些描写，应在隆庆时才有可能出

现。传说《鸣凤记》是王世贞和他的门人在嘉靖末年所作[①]，真实性值得怀疑。这部作品的结尾，虽然也有“皇明圣治称嘉靖”等套话，但是，剧中对朱厚熜这位皇帝，倒是颇有微词。在这一点上，它和《宝剑记》似乎略有区别，大概主要是两剧作者所处的年代和环境有所不同的缘故。

明中叶以后，随着统治集团内部矛盾的加剧和明朗化，反映这类现实政治题材的作品逐渐多起来了。弘治年间（1488～1505）宦官刘瑾专权以及嘉靖二十三年（1544）吕时中弹劾主考官通贿等事，都曾形诸戏剧[②]。晚明祁彪佳《远山堂曲品》中，记录了不少“直刺时事，毫无忌讳”的剧目，可惜大都失传。《鸣凤记》是这类作品中出现较早、影响较大的一部。明末清初，反映东林党人与魏忠贤宦党斗争的作品更是大量涌现，如李玉《清忠谱》等，是与《鸣凤记》一脉相承的。

三　汤显祖“玉茗堂四梦”

汤显祖（1550～1616）是明传奇创作鼎盛时期最杰出的剧作家，江西临川人，作有《紫钗记》（据旧作《紫箫

---

① 见焦循《剧说》卷三：“相传：《鸣凤》传奇，弇州（王世贞）门人作，惟《法场》一折是弇州自填。词初成时，命优人演之，邀县令同观。令变色起谢，欲亟去。弇州徐出邸抄示之曰：‘嵩父子已败矣’。乃终宴。”

② 见清焦循《剧说》。

记》改定)、《牡丹亭》（又名《还魂记》)、《南柯记》、《邯郸记》。因居处名玉茗堂，剧中又都写了梦境，故合称“玉茗堂四梦”或“临川四梦”。汤显祖早年即负文名，清高孤直，不肯趋炎附势。由于拒绝权相张居正和申时行、张四维的延揽，直到万历十一年（1583）才获第三甲第二百十一名赐同进士出身，派任南京太常寺博士等闲职。万历十九年，曾上《论辅臣科臣疏》，弹劾先后辅政的大臣结党营私、专权误国，对皇帝也有含蓄的批评，因此获罪遭贬。由于对政治的不满，于万历二十六年（1598）四十九岁时愤然辞职回乡，从此隐居临川。三年后，被加以“浮躁”之名削籍。他的剧作，除《紫钗记》作于万历十五年前后，其余三剧都在这时次第完成。《牡丹亭》刊刻于1598年，《南柯记》、《邯郸记》作于1600年和1601年。此外，还有诗集《红泉逸草》、《问棘邮草》、诗文集《玉茗堂文集》和《玉茗堂尺牍》等传世。


汤显祖画像

《牡丹亭》和《紫钗记》 《牡丹亭》是汤显祖的代表作，取材于话本《杜丽娘慕色还魂》。剧情大略是：南宋时，福建南安太守杜宝的女儿杜丽娘到花园游玩，梦中与书生柳梦梅幽会，从此一病不起。三年后，柳梦梅去临安赴试，途中与杜丽娘鬼魂相会，并掘墓开棺，使丽娘起死

回生，结为夫妇。杜宝拒不承认女儿的婚事，在皇帝干预下，才得到圆满的解决。

杜丽娘出身名门，“一生儿爱好是天然”，憧憬“花花草草由人恋，生生死死随人愿，酸酸楚楚无人怨”的自由幸福的生活，与桎梏着她的封建礼教产生了冲突。她没有领会塾师“思无邪”的训诲，却发出“可以人而不如鸟乎”的感叹。满园春色，更催醒了爱情。现实生活中被压抑的感情，终于在睡梦中突破了牢笼。《游园》一出以绚丽的艺术语言，着意渲染了姹紫嫣红的自然美景，与人物内心的寂寞形成反差：“便赏遍了十二亭台是惘然”。情之所至，可以“惊梦”；梦醒以后，继以“寻梦”：园中景色依旧，梦中情景难逢，越发显得凄凉冷落了。杜丽娘因梦伤情，因情染病，缠绵病榻，对镜摹画了自己的容颜，可惜无人可以寄赠。作品以细腻的笔墨，刻画了人物丰富的感情世界。杜丽娘情深、貌美、热爱生活，因而对封建礼教的拘束便越发敏感，苦痛也愈深。作家在《题词》中说：“如丽娘者，乃可谓有情之人耳。情不知所起，一往而深。生者可以死，死可以生。生而不可与死，死而不可与生者，皆非情之至也。梦中之情，何必非真？天下定少梦中之人耶?”这个故事出乎生活常理之外，带有幻想的性质。它所曲折地反映的社会生活内容，以及剧中人物的精神面貌，则是真实可信的。杜丽娘的艺术形象，曾经强烈地扣动许多古代青年男女的心灵。汤显祖诗集提到，有个娄江女子因读《牡丹亭》肠断而死。这类传说后来还有不少。《红楼

梦》中，林黛玉听了《牡丹亭》曲文，心动神摇，如醉如痴，则是艺术的反映。

在《牡丹亭》和其他剧作中，汤显祖都突出了情与理的冲突。与他同时的陈继儒在《批点牡丹亭题词》中讲到：内阁大学士张位曾劝汤显祖致力于学问，何必留连戏曲，为学子们哂笑呢。汤显祖回答：我和您一样，都是在讲学。不过，您讲的是性，我讲的是情。关于性与情的区别，朱熹《语类》中是这样说的："性者，心之理；情者，心之动。"理学家认为性是先天的，情是后天的；性是天理的体现，而封建道德则是永恒的天理，为人性所固有，是应该绝对服从的。汤显祖则强调情，认为"人生而有情思"，是人的天性，应当得到正常发展。这种要求个性解放的思想因素，以人的感情为出发点，提出情理冲突的命题，当时无疑具有进步意义。

《牡丹亭》以幻想形式描写了杜丽娘、柳梦梅爱情的胜利，也流露了丰富的幽默感，轻松流畅，洋溢着乐观情绪。剧中封建势力的压迫虽然沉重，却不是那么庄严神圣、凛然可畏的。阴司胡判官的"冥判"，固然带有滑稽的意味；就是人间的皇帝，听说杜丽娘到过阴间，便联想到自己的未来，急于知道："假如前辈做君王臣宰不臻的，可有的发付他？"轻描淡写，却入木三分。杜宝固执地反对女儿的婚事，吊打柳梦梅，擅作威福，恰恰陷入了更为尴尬的境地。他越是道貌岸然，一副正人君子的面目，便越与实际的行为产生矛盾，处于可笑的地位。老学究陈最良是个腐儒，

免不了闹出许多笑话，却以偶然的机遇，平步青云，做了皇帝的近臣。剧中，嬉笑怒骂随处可见。如柳梦梅攀附“识宝使”，自称“是个真正的献世宝”，果然中了状元；他流浪淮城，祈求庇佑，在漂母神像的“凤尖头叩首三千下”。这些，固可看作游戏笔墨，也是对科举制度和世态人情露骨的讥讽。理想与讽世是汤显祖剧作中的两个主要内容。在艺术表现上，则把抒情性和讽刺性的因素巧妙地结合在一起了。

汤显祖的另一部以爱情为题材的《紫钗记》取材于唐人传奇《霍小玉传》：霍小玉元宵赏灯，失落紫玉钗，被书生李益拾得，因此结为姻缘。李益因不曾参谒权臣卢太尉，中状元后，被派往边塞作参军。后来，卢太尉又散播李益入赘卢府的流言，霍小玉忧伤成疾。经豪士黄衫客帮助，夫妻才得团圆。剧中塑造了霍小玉情深意真的艺术形象。《堕钗灯影》写她与李益的初会，情景如画。《折柳阳关》、《冻卖珠钗》、《怨撒金钱》等出，抒写离情别绪，缠绵悱恻，更是哀怨动人。霍小玉出身豪门，是霍王宠姬的女儿，地位既尊贵又卑微。这也形成她特有的热烈的性格，剧中称为女侠。她挥金若土，肯于济困扶贫；为了寻访李益，不惜破散家赀。当她听到李益变心的消息，竟抛撒了变卖玉钗的金钱，说道：“要钱何用!”她的爱情故事不同于一般上流社会的仕女，更富于浪漫色彩。霍小玉的“情”与“侠”是互为表里的。剧中李益的形象与小说原作不同，不再是个负心男子。但是，他的软弱动摇，仍是酿成悲剧的

重要因素。所以，作家在《题词》中说：“第如李生者，何足道哉！”

《南柯记》和《邯郸记》 汤显祖尺牍《复甘义麓》中说：“性无善无恶，情有之。”他的“四梦”，都是“因情成梦，因梦成戏”。如果说，《牡丹亭》、《紫钗记》是对真情、善情的赞美，《南柯记》、《邯郸记》则是对矫情、恶情的批判。前两剧的抒情气氛非常浓郁，后两剧则更加突出了讽世的主题。

《南柯记》和《邯郸记》分别取材于唐人传奇李公佐《南柯太守传》和沈既济《枕中记》。《南柯记》的剧情是：裨将淳于棼被休官落魄，满腹烦恼。梦游大槐安国，招为驸马，任南柯太守。邻国入侵时，公主受惊而死。淳于棼因军功拜相，权倾天下。右相段功乘机进谗，国王只得将他遣送还乡。醒来发现，所谓大槐安国原来是大槐树下一巢蚁穴，已被暴风雨摧毁。经老僧指点，淳于棼皈依了佛法。剧中，淳于棼醉心功名，依靠裙带关系，做了“老婆官”。他虽是“酣荡之人，不习政务”，却也博得一片称颂。南柯郡物产丰富，他得以广结王亲贵戚，飞黄腾达。“其势如炎，其门如市”。但公主死后，后台已倒。他反而居功自傲，日益骄纵，便很容易地被对手利用国王的忌刻：“根深不剪，尾大难摇”，一参便垮。作品中的蝼蚁国，可以看作晚明政治的缩影。国中一切典章文物，繁文缛节，与人世殊无二致。诸如侍猎作赋、焚香颂德、生祠供奉、新筑沙堤之类，制度俨然。剧中的描写虽是出以严肃的笔法，骨

子里却有沐猴而冠的意味。所以，越是故作正经，就越没有价值，越是可笑。作品不仅揭露了淳于棼个人难以餍足的贪欲——甚至最后还想攀附妻子的裙带“拔地升天”，更是对整个封建官场的嘲讽。

《邯郸记》中的卢生也是因功名不遂，每生嗟叹。一日，在村店中偶遇仙人吕洞宾，伏在仙枕上睡去。梦中入赘崔氏，仰仗妻党的权势与金钱，得中状元。他建立了不少功勋，却受到权相宇文融陷害，押斩市曹，经免死改为流放海南，妻子也受株连。宇文融罪发被诛，卢生还朝，官高爵显，享尽荣华，寿高八十多岁。一觉醒来，原来店中黄粱饭还没煮熟。卢生由是悟道出家。元代马致远等曾写过《黄粱梦》，以神仙度世为主要内容，与《邯郸记》不同。

《邯郸记》以卢生与宇文融的冲突作为剧情发展的主线，但不像当时许多作品那样局限于忠奸斗争的范围，而是进一步暴露了统治阶级之间的相互倾轧、争权夺利，客观上显示了其必然没落的趋势。这也正是汤显祖超越时人、思想深刻之处。作品以主要篇幅集中描写卢生的生活道路。他最后对吕洞宾说：“弟子一生耽搁了一个情字。”卢生之情，就是他所热烈追求的：“大丈夫当建功树名，出将入相，列鼎而食，选声而听，使宗族茂盛而家用肥饶，然后可言得意。”剧作家对此显然采取了批判的态度。不过，卢生也不是一个简单的“反面”的形象。虽然，他中状元，靠的是“家兄”（金钱）的力量；刚刚做了翰林，头一件事

就是为妻子骗取五花官诰。诸如此类，作风不算正派。但卢生的行为，在当时是不足为奇的，甚至是合理的，是时代的产物。剧作家目光如炬，视野广阔，对卢生的批判，并不限于他的个人品质，而是以丰富的细节，从不同角度揭示了统治集团的腐朽黑暗。卢生自诩为天子门生，他的得第，确是得力于对万岁爷和满朝勋贵的贿赂。正是由于"当今开元皇帝不安本分闲行"，卢生才会因凿运河、献菱歌，劳民伤财点缀太平，受到皇帝恩眷。卢生得宠时，上自公侯驸马，下至各衙官吏，无不拍马奉承。当他惨遭迫害，满朝文武却没有一人出面营救。流放到鬼门关，只是从樵夫渔妇那里才得到一些帮助。同年好友萧嵩、裴光庭也是尔虞我诈。所有这些，都是"世情之常"。这就是卢生这个艺术典型产生成长的土壤。他贪恋权势，骄奢淫逸，直到弥留之际，还念念不忘死后的封赠、子孙的官爵，生怕未来修史时遗漏了自己的功绩。在封建社会，这些本来是被作为人生理想和荣耀而提倡的东西，却被汤显祖视为情之恶者，撕破其庄严的外表，揭示出荒谬虚妄的实质。

《南柯记》和《邯郸记》都是取材于传统故事，却寄托了强烈的现实感情。汤显祖生当明朝统治日趋败落的历史时代，曾有意著文，对嘉靖以来相继当国的权臣严嵩、徐阶、高拱、张居正等进行评判。后来有位奇僧（可能是达观）对他说：这些都是"陈死人"了，像灰尘一样，不值得再用扫帚把他们聚集起来。汤显祖因此搁笔。但从这两部剧作中，不难感受到明代政治现实和社会生活的气息。

汤显祖强调情与理的冲突，在当时是具有战斗性的。他对社会的某些批判也是深刻有力的，但也存在不可避免的历史局限。在这个命题中，他把感情和道德抽象化了。他所肯定的情，在现实世界中是找不到出路或求之不得的；他所憎恶的情，却生生不已，难以清除。因此，剧中不免流露出寄情佛老的情绪。如《南柯记》中表现的人生如蚁聚的思想："人间君臣眷属，蝼蚁何殊？一切苦乐兴衰，南柯无二。"《邯郸记》则以八仙点醒卢生作结，指出：人间的什么大姻亲、大关津、大功臣、大冤亲、大阶勋、大恩亲之类，都是痴人说梦。

汤显祖剧作才情横溢，在艺术上取得高度的成就。他主张"凡文以意趣神色为主"，而与同时的提倡严守格律的戏剧家沈璟大异其趣。后世以"临川派"或"玉茗堂派"与沈璟"吴江派"并称。但是，汤氏生前并没有自立门户，真正能得汤氏神髓的剧作家也不多见。从清初洪昇《长生殿》、孔尚任《桃花扇》等作品中，倒是可以看出某些影响。

四　苏州优秀作家李玉

苏州是昆曲艺术的中心。明末清初，这里产生和集中了许多优秀的戏曲人才。李玉是其中最为突出的一位剧作家。生平事迹没有留下多少记载，只知道他是吴县人，大

约生于明万历末年，卒于清康熙二十年（1681）左右，可能出身于大学士申时行的家人。明代曾应科举，仅中副榜举人。入清以后，绝意仕进，专心致志从事戏曲创作。一生作剧三十余种。明朝末年，即以“一人永占”（即《一捧雪》、《人兽关》、《永团圆》、《占花魁》）闻名。代表作还有《清忠谱》、《千忠戮》等。他的作品很受梨园欢迎。钱谦益《眉山秀题词》中说：“元玉言词满天下。每一纸落，鸡林好事者争被管弦，如达夫（高适）、（王）昌龄声高当代，酒楼诸妓，咸歌其诗。”冯梦龙在《墨憨斋重定永团圆传奇叙》中讲到：“（李玉）初编《人兽关》盛行。优人每获异稿，竞购新剧。甫属草，便攘以去。”冯氏看到他的《永团圆》，想做些修改润色，“方在拟议，而演者已布吴中”。作剧在他，已是谋生的一种手段，所以作品很多，成就高下不等。从作品中可以看出，他和当时的下层群众——尤其是城市平民的联系是比较深的，相当熟悉他们的生活。他的剧作，也都是以这些观众为对象的。李玉所在的苏州是东南的重心，城市经济繁荣，在明末清初封建制度日趋崩溃的动荡年月里，阶级矛盾和民族矛盾常在这里尖锐地爆发，成为时代的风雨表。明末，



京剧《一捧雪》汤勤剧照

苏州城就曾多次发生反税监、反暴政的市民运动。江南一带几次大规模的“奴变”（农奴和佃农的暴动），张献忠、李自成农民起义的风浪，都曾波及这里。清兵南下时，苏州人民曾激烈反抗，后来遭受的屠杀也很残酷。剧作家以他大量的作品，构成了一幅反映这个特定时代东南地区生活的图画。

李玉剧作所反映的生活内容非常广泛，跳出了才子佳人悲欢离合的范围，而多取材于时事或近代的史事。《清忠谱》和《万民安》（已佚）反映了明末苏州两次大规模的市民运动，《万里圆》则以清初苏州一位孝子万里寻亲的真人真事为创作基础，《一捧雪》把严世蕃“以清明上河图特起大狱而终不得”的故事加以变更、敷衍成剧，《千忠戮》描写明初“靖难之役”。这些剧本都比较直接地反映了社会现实，是《鸣凤记》等“时事戏”传统的发扬，也是《桃花扇》等剧的先声。以当代作家写当代事件，观众自会感到格外亲切。此外，李玉还常从元杂剧、话本、讲史、笔记小说和民间传说中汲取题材。

“忠臣”是李玉剧作中出现最多、描写也最生动的正面人物。《清忠谱》中的周顺昌，最为引人瞩目。明朝天启时，魏忠贤宦党疏逐东林党人，周顺昌被株连削职，惨死狱中。当他被逮时，苏州市民不期而集，殴杀旗尉，酿成巨变。崇祯初，魏党事败，以这件事作剧的颇多。《清忠谱》最晚出，成就也最高。剧中着力描写周顺昌清廉耿直、不畏权势的品质，虚构了周顺昌在魏忠贤生祠骂像的情节，

表现他“明知山有虎，偏向虎山行”的大无畏精神。“就逮”时视死如归，对夫人“有甚未了事”的回答，是为寺僧题写的匾额。他不是舍不得“可怜”两字将妻慰，只因为“一步回头品便低”。公堂叱勘，以杻敲贼，碎齿喷奸。狱中见子，遗言仅是“只把忠臣样子，日后说与子孙知道便了”，极为壮烈动人。周顺昌铁骨铮铮，是概括了明代自英宗正统以来许多与宦党邪派进行斗争的正派官员的艺术典型，也寄托了作家的理想。

李玉经历过亡国的哀痛，是位具有民族气节和爱国感情的作家。在《万里圆》开头的三、四两出，描写清兵南向，弘光朝宗社维危时，史可法、黄得功与误国奸臣马士英进行的斗争。史可法乘舟长江，眼见“山水犹存，舆图非故”，尽被“劫火烧残，罡风吹黑”，不禁喟然兴叹。对祖国山河和未来命运的关切，以及对当道小人的痛恨，凝结成饱含血泪的字句。《千忠戮》虽是反映明初帝室内部争夺皇位的斗争，剧中塑造的许多为建文尽节的忠臣，也都寄托了剧作家深沉的现实感情。其中有敢于在新主登基时斩衰麻衣、痛斥朱棣篡位的方孝孺，他宁愿十族为鬼，也不肯为朱棣的登基草诏，以换取新朝的爵禄。也有置身家于度外，化装寻访故主，危难中替主牺牲的吴成学、牛景先。至于始终跟随建文，意图恢复旧业的程济，更是全剧的主角。通过他们，突出地渲染了“人心原不死，忠义岂容忘”的思想。

在李玉的剧作中，还常常把他所讴歌的侠义精神与市

民形象结合在一起。《万里圆》中挺身而出殴打差人的黄承佑，《万民安》中领导苏州人民掀起反税监波涛的葛诚，都是这样的人物。《清忠谱》周顺昌被逮，苏州市民激于公愤，焚香抗阻，格杀旗尉。作品调动各种舞台表现手段，将这场惊天动地的群众斗争表现得很有气势。领头的颜佩韦等五人虽是草野细民，市井中人物，却满腔豪气，见义勇为。他们的戏不是很多，却被推到了舞台中央，不止让人看到他们率领群众抗击缇骑的行动，同时着意描画了他们粗犷的气质和纯净的精神世界。这些场面，在全剧中甚至是更加富于生命力的。如以他们为中心的《书闹》、《义愤》、《闹诏》三折，就是昆曲舞台上的保留节目。京剧《五人义》也是据此移植的。下半部中，则有《捕义》、《戮义》、《魂遇》、《吊墓》诸折，有因有果，构成相对完整的篇章，谱成一曲悲壮的颂歌。这也反映了在苏州一带，由于城市经济的发展，市民阶层在社会生活中所起的作用越来越大了。当然，这些“义士”在李玉笔下还是作为“忠臣”的陪衬。即使死后成神，周顺昌当了城隍，颜佩韦等则是城隍部下的五方功曹。尊卑贵贱，还是有区别的。

李玉剧作成功地塑造了众多净丑角色的艺术形象。如《永团圆》中逼婿退婚的江纳和垄断乡曲的贾金，《人兽关》中以怨报德的桂薪夫妇和骗子尤滑稽，《占花魁》中拐骗人口的卜乔，以及其他作品中出现的风水先生、礼生、清客、庸医、巫卜、皂隶、鸨儿、流氓恶棍、贪功将佐、卑劣文人、贪贿官吏等，都被他拉来示众，刻画得异常生动。《一

捧雪》中的裱褙匠汤勤，描写得尤为出色。他是这部戏中真正的主角。莫怀古把他从穷途潦倒中提掇起来，推荐到严世蕃府中作幕。他为了博取荣华富贵，替严世蕃强索莫家宝杯“一捧雪”，竟然要将恩人置于死地。心术之险，手段之辣，使人望而生畏。通过这一典型，描绘世路险巇，人情反复，也暴露了政治的黑暗，是对丑恶现实的有力揭发和抨击。

李玉剧作包括了极为丰富的内容。他很重视戏曲反映现实和高台教化的功用，在一定程度上传达了时代的气息，也常常流露出比较浓厚的传统道义的思想。作品塑造了许多忠臣、烈士、义夫、节妇的正面形象，并试图通过他们影响世风，挽救衰颓的封建制度。如《一捧雪》、《五高风》赞扬替主代戮、滚钉板告状的“义仆”和刺奸全贞的“节妇”，《两须眉》等剧歌颂镇压农民起义的“忠臣”等，都比较明显地宣扬了封建意识。

随着题材范围的扩大，李玉剧作的风格和体裁也是丰赡多姿的，在不少方面都能越出前人窠臼，无论对生活还是剧场，都有更深更广的表现。高奕《新传奇品》以“康衢走马，操纵自如”，形容他熟稔的戏剧技巧。他的作品结构紧凑，情节丰富，人物性格总是在尖锐的戏剧冲突中被简练而集中地勾画出来。他很懂得怎样发挥表演艺术的特长来表达内容，能够巧妙地利用舞台调度，把剧中的一些场面安排得颇具匠心。如《清忠谱》中苏州市民抗击缇骑、焚毁生祠等群众场面，是通过各种人物的上下场，如搿香

的周文元、敲梆的和尚、战战兢兢的书生以及各色人等的反复穿插，造成了巨大的声势。《占花魁·尘遇》以一个丑扮的张天师在卖唱女子唱曲时的打岔，烘托了市井的喧嚣。这些，也增强了演出的生活气息。他写的剧本中，常常插入一些说书、串戏、跳社火等技艺，使演出更加红火热闹，有时还能很好地和剧情结合。如《麒麟阁》中罗成等五人大闹花灯，就是夺下跳五鬼的面具，闯进宇文府中，救出被抢的民女；《清忠谱》颜佩韦听《说岳传》，因为恼恨童贯而殴打说书先生，生动地表现了这个人物粗犷的性格。李玉作品的语言也同样具有适于舞台演出的特色。他不像一般文人作家那样不重视道白。《一捧雪》等剧中的许多好戏，主要都是依仗说白来表现的，有很强的戏剧性。在一些抒情场面，他又常常运用长篇套曲抒发人物的感情。如《千忠戮·惨睹》的〔倾杯玉芙蓉〕、《清忠谱·骂像》的〔北正宫端正好〕、《占花魁·种缘》的〔双调步步娇〕等曲，更是脍炙人口。这些曲文都是用于剧中人物百感交集、只有假歌唱才能表达激情的场合。语言的文学性和音乐性也很浓，富于感染力。如《惨睹》中逃亡为僧的流亡天子朱允炆的唱词：

收拾起大地山河一担装，四大皆空相。历尽了渺渺程途，漠漠平林，垒垒高山，滚滚长江。但见那寒云惨雾和愁织，受不尽苦雨凄风带怨长。雄城壮，看江山无恙。谁识我一瓢一笠到襄阳。

全折连用八支曲子，都以“阳”字落韵，故又称“八阳”。

这是传奇中著名的曲文。清人杨恩寿有评："发端无限凄凉。帝子飘零，迴异游僧托钵，选词何亲切乃尔！"同时，他也能依据不同作品的内容，赋予它们的语言以不同风格。如《麒麟阁》、《清忠谱》等剧的质朴自然，大有元人杂剧风味；而《眉山秀》等描写旖旎风光，又是典雅秀丽，别具境界。他的作品广受观众欢迎。乾隆年间编辑的戏曲选集《缀白裘》中，以他的作品收录得最多。在全书494出中，占有39出，可见当时上演之盛。

五 "山人"李渔的剧作

李渔（1610～1680）号笠翁，浙江兰豁人，是著名的戏曲理论家，以"曲话"知名，并作有传奇十部：《怜香伴》、《风筝误》、《意中缘》、《蜃中楼》、《凰求凤》、《奈何天》、《比目鱼》、《玉搔头》、《巧团圆》、《慎鸾交》，合称《笠翁十种曲》。明末曾中秀才，入清后便不再应科举了。祖



李渔画像

上留下一份不薄的产业，在邑内称为首富，后来家道中落。顺治五年（1648）移家杭州，开始了他的戏曲创作。十年后移居金陵（南京），营建芥子园，并开设以此为名的书坊。他一生的大部分时间是往来于缙绅间，靠着“打抽丰”过日子，如他自己所说：“自乳发未燥，即游大人之门”[①]。入清后，更是风尘仆仆，奔走四方，“以草莽贱夫，混迹公卿大夫间，日食五侯之鲭，夜宴三公之府”，“二十年间，游秦，游楚，游豫，游江之东西，游山之左右，游西秦而抵绝塞，游岭南而至天表”[②]。据说海内156郡，他没有去过的，只有十之二三。康熙五年（1666）以后，还率领一班由姬妾组成的女戏，到处演出由他创作、改编的节目。他从事的可说是一种特殊的职业，以诗文书画、接花艺术以及焚香点茶之类本事，作为结交权贵谋取衣食的手段，称为“山人”。《红楼梦》贾政身边的那帮清客，就是这流人物。山人的身份也有高低。明末陈继儒（眉公）很受权绅董其昌的赏识和提携，就很有一点声名。李渔剧作《意中缘》就是以董、陈作为主要人物，啧啧不已，把他们的纳妾当作风流韵事描写。明代中叶以后，山人墨客标榜成风。在明末农民战争中，缙绅地主受到了沉重的打击，而在刚刚建立的清朝政府中，那些大人先生们却还没有来得及完全站稳脚跟。这就难怪李渔自叹命运多蹇，多年以来

---

① 《与陈学山少宰》。
② 《复柯岸初掌科》。

找不到一个牢固的靠山，深憾“知己”之难遇。比起他的有些先辈，比如明代的王稚登、陈继儒等，的确显得有些寒酸。在他的诗文尺牍中，便常常发出“饥不得食，寒无可衣”、“伤哉贫矣”的哀鸣。这里所说的饥寒，当然并不全是它的本义。李渔拖着四十余口的家眷，不惜四方拜揖，百计钻营，世人对他颇多微词，说他“性龌龊，善逢迎”，“轻薄原于天性，宜其文章纤巧谑浪，纯乎市井也”[1]。应该指出：“词意佻纤”也是山人文字的共同特点[2]。

这里，选取《笠翁十种曲》中的《风筝误》和《比目鱼》两剧略加介绍：

《风筝误》可算是李渔的代表作。他自称“此曲浪播人间二十载，其刻本无地无之”[3]。其中《惊丑》、《诧美》等折，曾盛演于昆曲舞台。梅（兰芳）派名剧《凤还巢》也受到它的一些影响。剧本描写才士韩世勋题诗于风筝，落入詹府，被聪明娟丽的二小姐淑娟拾得，和诗一首。韩生应邀幽会，见面时却是丑陋愚蠢的大小姐爱娟，吓得他赶紧逃跑。韩世勋中状元后，与淑娟成亲，真相大白。爱娟也嫁给了与她相称的戚友先。作品在郎才女貌上做文章，以两对或俊或丑的青年男女之间的纠葛，做出一篇“被一个作孽的风筝误到头”的喜剧。李渔的朋友虞镂在序言中

---

① 杨恩寿《词余丛话》引董含《莼乡随笔》。

② 《四库全书总目》卷一三〇《岩棲幽事》：“明陈继儒撰。所载皆山居琐事，如接花艺木以及于焚香点茶之类，词意佻纤，不出明季山人之习。”

③ 《答陈蕊仙》。

认为，作品“有意无意间”对混淆美丑黑白的社会作了写照。这虽不失为一种看法，但一般观众和读者却未必能够得出同样的感受。李渔《曲部誓词》中曾经表白：“加生旦以美名，既非市恩于有托；抹净丑以花面，亦属调笑于无心。凡以点缀剧场，使不岑寂而已。”《风筝误》是实践了这种诺言的。它的冲突起于误会，当男女主角不再蒙着眼睛捉迷藏，生旦匹配、净丑成双，也就冰消瓦解，皆大欢喜了。这两对夫妻的异同，主要在于才貌，思想品格纵有高低，但不是矛盾的焦点。

《比目鱼》故事似乎较有意义：秀才谭楚玉为追求江湖戏班女主角刘藐姑，投身习艺。藐姑的母亲刘绛仙贪图钱财，将女儿卖给钱万贯为妾。藐姑借演《荆钗记·投江》，当众表白心迹，投水自尽。谭楚玉非常哀痛，也随她下水。两人化成比目鱼，后经神助复活，中状元、立军功、团圆。剧本描写作家所熟悉的艺人生活，可谓当行。剧中对刘藐姑寄予了同情，唱出：“莫诮倡优贱，我这家风也不尽偷”，塑造了一位出身卑贱的贞烈少女的艺术形象。对钱万贯等反面人物的刻画，则极为夸张而不失真实感。如《狐威》描摹纳粟出身的乡宦钱万贯横行乡里的种种丑态，形神兼具；《征利》表现衙役、主簿、知县等借人命官司趁火打劫，上下交征利，揭露得也很生动。不过，讽刺对象也止于这类颟顸猥琐的土财主或职位不高的贪官墨吏而已。

《比目鱼》第一出《发端》中谈到：“此剧不同他剧：生为情种，旦作贞妻，代我梨园生色。”可惜的是，作品在

对男女主人公爱情生活的描写中并没有展现出真挚美好的感情。所谓情种谭楚玉的精神世界，其实并不那么纯洁。他是一心为了寻访“两间之尤物”，呼朋唤友，去看那些“做戏的妇人”，才与藐姑相见的。这种人物，多少带有狎客的味道。他与藐姑的相爱，写来也近于调情，没有太多美感。李渔剧作格调不高，在男主角的身上反映得尤为明显。又如《风筝误》中的韩世勋中状元游街时，逐个品评两旁妇女的姿容，轻嘴薄舌，令人生厌，作者却写得津津有味。这时的韩世勋一心想的是要去扬州访美，却被派往前线督师，使他非常懊丧：“虽然早我十年宰相，却又迟我一岁婚姻，如何是好？”这种才士只能说是末世庸才。李渔的作品不脱男欢女爱的范围，思想比较庸俗，又以封建道德的宣扬作为装饰。如《比目鱼》中特别强调刘藐姑是个“节妇”，谭楚玉也是“义夫”，反复唱着“维风化，救纲常”的调子，未免不伦不类。李渔不是道学先生，他的品行甚至常常为人所不齿，但在那些以“谑浪诙谐”为旨趣的剧作中，偏要侈谈名教，也是一种媚世的手段。他在《香草亭传奇叙》中讲到，一部戏剧作品的可传与否，有三点是很重要的：“曰情，曰文，曰有裨风教。情事不奇不传；文词不警拔不传；情文俱备，而不雅乎正道，无益于劝惩，使观者听者哑然一笑而遂已者，亦终不传。”所谓有裨风教，在他并非出于信仰，而是为了迎合观众。因此，他对封建礼教的解释和宣传，也是相当肤浅的。

李渔剧作的成就，主要在于技法的圆熟。他熟悉舞台，

了解观众。作品大都以结构取胜，波澜起伏，以丰富的戏剧性吸引座客，并且善于从隙缝处挖出“戏”来。他的戏剧语言也很流畅自然，甚至有些俏皮，能够增强剧场效果，却缺少蕴蓄，所以不曾留下传诵人口、沁人心脾的唱段或警句。朴斋主人以“结构离奇，醖铸工练”作为《风筝误》的评语，认为“非沉酣此道者不能”（第十二出），可说是抓住了他的特点。李渔作品的内容没有带来多少新鲜的东西，趣味也不高。他在写给尤侗的信中写到：“弟则巴人下里，是其本色。非止调不能高，即使能高，亦忧寡和，所谓‘多买胭脂画牡丹’也”[①]。

李渔作剧，是为达官贵人的嘉筵良会演出于红氍毹上消遣助兴的。他曾经说过：“使数十年来无一湖上笠翁，不知为世人减几许谈锋，增多少瞌睡?”故自封为“谈笑功臣”[②]。为着这样的目的写出来的剧本，也就难以深求了。李渔力主新奇，但除了构思的纤巧之外，并不能真正在创作中脱出前人的窠臼。比如《风筝误》运用的误会法，就与明末阮大铖《燕子笺》、《十错认》等剧不无相似。南戏《宦门子弟错立身》也是叙说富家子弟与江湖艺人恋爱的故事，其朴实真切之处，《比目鱼》有所不及。我们还可以看到，与李渔同时的李玉、朱素臣（《十五贯》作者）等苏州作家，他们主要以为民间班社作剧为业，虽然也有各自的

① 宋人题画诗：云里孤村雾里山，看时容易画时难。早知不入时人眼，多买胭脂画牡丹。

② 《答陈学山少宰》。

弱点和局限，但思想、艺术境界仍然远较李渔开阔。李渔并不是没有才能的，恰恰相反，他是很有一点学问的聪明人。但是，尽管他写了不少曾经颇受欢迎的作品，人们对他的评价总是不高。这也是帮闲文人的悲剧。

六 “可怜一曲《长生殿》”

清初，洪昇《长生殿》和孔尚任《桃花扇》先后问世，辉映剧坛，以“南洪北孔”并称。他们的朋友金埴有诗纪实：“两家乐府盛康熙，进御均叨天子知。纵使元人多院本，勾栏争唱孔洪词。”

洪昇（1645～1704）字昉思，钱塘（杭州）人。出身名门望族，自幼受到良好的文学熏陶。康熙七年（1668）二十四岁时入国子监就学，在北京受到王士稹、施闰章等当代名流赏识，以“诗鸣长安”。他恃才傲物，秉性疏狂，当了二十多年太学生，始终没能得到功名上进。友人徐麟说他“交游宴集，每白眼踞坐，指古摘今”[①]，可以想见其牢骚满腹、郁郁不得志的神态。《长生殿》是他一生的力作。徐材《天籁集跋》中说：“稗畦填词四十余种，自谓一生精力在《长生殿》。”这部作品是他以十多年的时间，三易其稿写成的。早在杭州，他与友人谈论唐代开元、天宝

---

① 徐麟《长生殿序》。

时的历史，有感于李白的生平遭遇，作《沉香亭》传奇。到北京后，删去李白的情节，增入李泌辅佐肃宗中兴故事，更名《舞霓裳》。第三稿《长生殿》于康熙二十七年脱稿后，便盛演于北京。一时“朱门绮席，酒社歌楼，非此曲不奏，缠头为之增价”①。次年八月，众多名流醵金在洪昇寓所演唱这部作品。由于是在佟皇后“国丧”期间，受到御史弹劾。洪昇被国子监除名，不少官员因此罢官。诗人、右赞善赵执信竟被废置终身，故后人有“可怜一曲《长生殿》，断送宫坊到白头”的诗句。这场风波，反映了官场错综复杂的纠纷。当时的记载大都含糊其词，真实原因不甚明了，与作品内容也许有点关系。洪昇遭受了这次打击以后，于康熙三十年拖妻带子返回故乡，寄情山水，疏狂如故。不久，《长生殿》正式刊刻印行，在各地盛演。康熙四十三年，江南织造曹寅分三昼夜演出全剧，特地请他到了南京，聚集大江南北的名士陪同观看，传为盛事。就是在这次乘船返杭途中，洪昇不慎失足落水而死。所作戏曲，尚有杂剧《四婵娟》传世，包括描写晋代谢道韫、卫夫人和宋代李清照、元代管仲姬四位才女的四折短剧。诗集有《拜月楼集》、《稗畦集》和《稗畦续集》。

《长生殿》以安史之乱为背景，描写唐玄宗李隆基与贵妃杨玉环的爱情故事。这个题材，早在唐代，就有著名诗人白居易和他的友人陈鸿分别写成长诗《长恨歌》和小说

---

① 徐麟《长生殿序》。

《长恨歌传》，对后世有深远影响。在戏曲舞台上，则经常受到剧作家的注意。元代白朴《唐明皇秋夜梧桐雨》是个中珍品。明传奇有《惊鸿记》（吴世美作）、《彩毫记》（屠隆作）等，大都摭采传说，插入不少虚构成分，成就高低不等。洪昇“断章取义，借天宝遗事，缀成此剧”（《自序》），也不是严格意义的史剧。剧情从杨玉环进宫被册为贵妃开始，以定情的金钗、钿盒为贯穿，经过种种爱情的波折和马嵬驿“埋玉”，直到最后同登仙界，钗盒团圆。《传概》一出中，点明了作品的中心内容在于写情：

〔满江红〕今古情场，问谁个真心到底？但果有精诚不散，终成连理。万里何愁南共北，两心那论生和死。笑人间儿女怅情悭，无情耳。感金石，回天地。昭白日，垂青史。看臣忠子孝，总由情至。先圣不曾删郑卫，吾侪取义翻宫徵。借太真外传谱新词，情而已。

作家所说的情，内涵是相当广泛的。既有男女之间的恋情，也包括“臣忠子孝”的至情。他“念情之所钟，在帝王家罕有”，因而肯定李隆基、杨玉环生死不渝的感情。同时，对他们放纵情欲、骄奢淫逸，则采取批判的态度。

剧中李隆基登场时，已经不是盛世明君，而是耽于安乐，“愿此生终老温柔，白云不羡仙乡”。乐工李龟年曾以“弛了朝纲，占了情场”（第三十八出）八个字对他作了很好的概括。由于这样的缘故，使得杨国忠窃弄威权，罪将安禄山滥膺宠眷，伏下了祸乱的根源。《贿权》、《权哄》等出，揭露这两人相互勾结和争权夺势的斗争。《禊游》则吸

取杜甫《丽人行》诗意，描写杨家姐妹贵极人臣炙手可热的气势。《进果》再现杜牧"一骑红尘妃子笑，无人知是荔枝来"的诗句：贡使万里驰驱，毁灭禾苗，损伤人命，形象地揭示了天厨佳品竟是以人民血汗为代价换来的。《献饭》、《看袜》等出则从剧中人物口中直接指出："我想天宝皇帝，只为宠爱贵妃娘娘，朝欢暮乐，弄坏朝纲，致使干戈四起，生民涂炭。"这些场面与李、杨的爱情描写交递出现，讽喻色彩非常明显。

作为帝妃，唐玄宗与杨玉环不同于一般意义的夫妻，而是处于更不平等的地位。杨玉环要以自己的美貌与才技，百般邀宠，并在与其他女性的争夺中，才能巩固这种情爱。这种以扭曲的形式出现的爱情自然是缺少光彩的。所以，马嵬之变不是剧情的结束，而只是上半部的"小收煞"。接着又以大量篇幅，虚虚实实，描写男女主角由恨而悔，蘧然梦觉。后半部着重描写的"情悔"是李、杨爱情的升华和净化，是统一于全剧的艺术构思的。剧作家在《自序》中说："然而乐极哀来，垂戒来世，意即寓焉。且古今来逞逸心而穷人欲，祸败随之，未有不悔者也。玉环倾国，卒至陨身，死而有知，情悔何极。"只有这时，李、杨深沉真挚的感情，如在《闻铃》、《哭像》、《雨梦》等折中所抒发的天上人间不尽的思念，才有真切动人的表现。洪昇笔下的情，包容善与恶两个相互矛盾的方面。李、杨的形象塑造中，赞扬与针砭兼而有之的认识基础便在这里。个人爱情的悲剧与社会历史的悲剧，在艺术描写中因此得到统一。



清刊《长生殿》插图

有人认为《长生殿》“乃一部闹热《牡丹亭》”①。洪昇与汤显祖关于情字的看法和描写，确有相通之处。

剧作从忠与奸、正义与邪恶的冲突中，塑造了朝野上下不少忠臣义士的艺术形象。他们虽不是主要角色，却写得颇有光彩。中兴名将郭子仪壮怀激烈、目光如炬，《疑

① 洪昇《长生殿·例言》。

谶》中对杨氏兄妹的竞尚奢华，发出了“可知他朱甍碧瓦，总是血膏涂”的斥责。乐工雷海青在安禄山的“太平宴”上痛骂逆党，慷慨捐躯，与那些“平日价张着口将忠孝谈，到临危翻着脸把富贵贪。早一齐儿摇尾受新衔，把一个君亲仇敌当作恩人感”的伪官降将形成鲜明的对照。这些出身卑微的人物，如雷海青、李龟年，宫女永新、念奴，民间乐师李謩和扶风野老郭从谨等，以各自不同的个性和风貌，成为剧中正面形象画廊的主要组成部分。剧作家生活在明末社会大动荡以后的年代，闻见过许多衣冠人物言行不一的丑态，不免有许多感慨。礼失而求诸野，就是很自然的了。《骂贼》一出的〔尾声〕中，伪官们齐唱：“大家都是花花面，一个忠臣值甚钱。雷海青，雷海青，毕竟你未戴乌纱识见浅。”对那些随风转舵的大人先生们，作了极为辛辣的讽刺。草野怀忠，既是理想的寄托，也是现实的真实写照。

《长生殿》借李、杨故事，表现“真心到底”的理想爱情，并与安史之乱前后的社会政治生活紧密地结合起来，力图从这个历史题材中发掘有益于后世的经验教训，对封建政治的腐败和黑暗有所揭露。作品删削了有关杨玉环私通安禄山等“史家秽语”，在一定程度上冲淡了女色亡国论的传统看法。作家对国家命运和民生疾苦，流露出深切的关怀和同情，这就使得《长生殿》在同类题材的剧作中，取得了超越前人的思想成就。在洪昇笔下，情是凌驾一切的。生生死死，善善恶恶，莫不由情。然而，人的感情由

恶之善，固然不会只是由于自身的内省，就能做到“一悔能教万孽清”；而历史的发展，社会的兴衰，更不是取决于某些个人的感情，哪怕他们是帝王后妃。这样，作品所要“垂戒来世”的内容，便难以达到思想的明确性和深刻性，甚至引出“情缘总归虚幻”消极感伤的结论。

《长生殿》的思想内容是比较复杂的，学术界的看法颇见分歧。说到它的艺术成就，则比较一致地采取肯定的态度。作品的一个重要特点，就是做到了戏剧性、文学性、音乐性的相当完美的结合。剧本结构严谨，情节丰富生动，引人入胜。从第二出“定情”开始，戏剧冲突随即迅速展开，从各个侧面，形象地描绘了天宝年间朝政失修、边防松弛、国是日非、民怨沸腾的衰败景象。作家发挥传奇艺术形式容量较大的特点，反映了长达十余年的生活内容，从宫闱到民间，从繁华的帝京到烽烟弥漫的边关，从现实的人间到虚无缥缈的神仙世界。环绕“钗盒情缘”，展现了广阔的社会生活图画。不枝不蔓，五彩缤纷。作品描述规模宏大的历史事件，登场人物却相当集中。除主要人物李隆基、杨玉环外，其他次要角色，在戏剧发展的进程中也都得到应有的描写，有时甚至被推向舞台的中心。虽然着墨不多，却能各具特色，形象鲜明。整部作品越发显得花团锦簇，美不胜收。

《长生殿》既是舞台佳作，也是文学珍品。在我国古典文艺理论中，曲文常被纳入诗的范畴。洪昇是著名的诗人，剧中处处洋溢着诗情。如《闻铃》以蜀行道中风声雨声，

和着檐前铃铎响声，烘托李隆基悲伤孤寂的感情，极为动人。试举一曲为例：

淅淅零零，一片凄然心暗惊。遥听隔山隔树，战合风雨，高响低鸣。一点一滴又一声，一点一滴又一声，和愁人血泪交相迸。对这伤情处，转自忆荒茔。白杨萧瑟雨纵横，此际孤魂凄冷。鬼火光寒，草间湿乱萤。只悔仓皇负了卿，负了卿！我独在人间，委实的不愿生。语娉婷，相将早晚伴幽冥。一恸空山寂，铃声相应，阁道崚嶒，似我回肠恨怎平！

此曲将白居易"剑阁闻铃肠断声"诗句的意境反复渲染、铺叙。戏剧语言是剧中人物而不是诗人自己的思想感情，并要通过演员的演唱以感染观众，这就要求明白晓畅，尽量做到通俗与文采的结合，刻画人物性格，才称"本色当行"。在这方面，《长生殿》的成就是突出的。

《长生殿》有完整的音乐构思，情节结构与音乐布局相得益彰，以浓淡、轻重、繁简、张弛，构成丰富的节奏变化。至于曲文的审音协律，恪守韵调，铿锵悦耳，特其余事耳。作家并不满足于故事的"闹热"，而是特别着重于发挥戏曲艺术抒情的特长，深入细腻地描绘人物的内心世界。昆曲舞台流行的《赐盒》、《酒楼》、《絮阁》、《惊变》、《埋玉》、《骂贼》、《闻铃》、《哭像》、《弹词》等折，莫不以此见长。由于戏剧情境、人物性格的区别，各场音乐手法的运用也各有不同，色彩变化丰富。如《骂贼》与《弹词》两折都是以伶工为主角的，前者在激烈的矛盾冲突中刻画

雷海青的慷慨悲歌，就与李龟年劫后余生回首往事，迥然有别。洪昇精通音律，并得到曲家徐麟等友人的亲密合作，作品的音乐成就历来为人称道。近人王季烈《螾庐曲谈》中说：“（《长生殿》）不特曲牌通体不重复，而前一折宫调与后一折宫调，前一折主要角色与后一折主要角色，决不重复”；“其选择宫调，分配角色，布置剧情，务使离合悲欢，错综参伍。搬演者无劳逸不均之虑，观听者觉层出不穷之妙。自来传奇排场之胜，无过于此。”

焦循《剧说》指出：“（《长生殿》）荟萃唐人诸说部中事及李、杜、元、白、温、李数家诗句，又刺取古今剧部中繁丽色段以润色之，遂为近代曲家第一。”《长生殿》继承前人丰硕的艺术成果。其中，白居易《长恨歌》和白朴《梧桐雨》杂剧的影响尤为直接。洪昇借鉴前辈作家宝贵经验，以其创造性的劳动创作了这部杰作，成为戏曲史上划时代的标志。

七　桃花扇底系南朝

《桃花扇》是一部反映南明弘光王朝覆亡的史剧。作者孔尚任（1648～1718），山东曲阜人，孔子六十四世孙。青年时用心举业，并留意礼、乐、兵、农诸学，考证古代乐律。康熙二十三年（1684）康熙南巡，到曲阜祭孔。他曾襄理祭事，并被推荐到御前讲经，得到皇帝褒奖，破格授

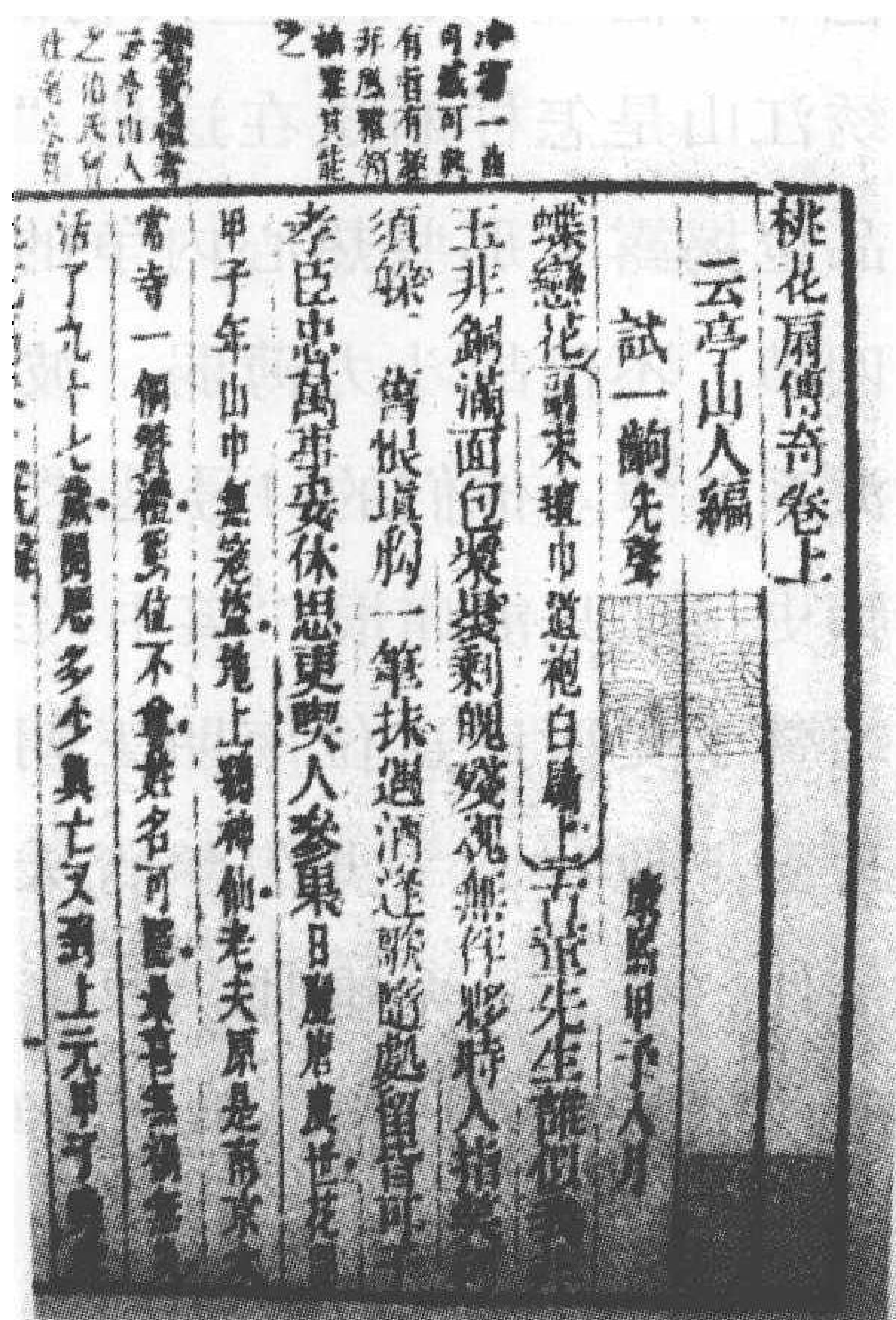
国子监博士。在他出仕之前，就准备写一部反映南明历史的传奇，因闻见未广，只酝酿了一个轮廓。康熙二十五年至二十八年，孔尚任随刑部侍郎孙在丰出使淮扬，参加疏浚黄河海口工程，足迹踏遍了扬州、南京等处。这一带正是当年南明王朝的根据地，《桃花扇》本事发生的所在。他凭吊了梅花岭、秦淮河、燕子矶、明故宫、明孝陵等名胜古迹，结识了冒辟疆、邓孝威、石涛等遗老，在栖霞山白云庵拜访了张瑶星道士。这些生活经历，使他了解了江南的风土人情，搜罗了更多的关于南明的佚闻野史，对写作无疑有很大的帮助。康熙三十四年，孔尚任升任户部主事，担任过监铸铜钱的官员，却一再在诗文中流露怀才不遇的寂寞心情。《桃花扇》传奇就是在朋友们的督促下，经过三易其稿，于康熙三十八年（1699）完成的。这部经过十余年苦心经营的剧作问世后，立即受到人们的重视。“王公荐绅，莫不借钞，时有纸贵之誉”；“长安（北京）之演《桃花扇》者，岁无虚日……笙歌靡丽之中，或有掩袂独坐者，则故臣遗老也。灯炧酒阑，唏嘘而散。”康熙也急于要看到这部作品，“己卯秋夕，内侍索《桃花扇》本甚急。……午夜进之直邸，遂入内府”[①]。康熙三十九年，孔尚任升任户部员外郎，不久即以“疑案”罢官，三年后才得离京返乡。被贬的原因不详。在他罢职后，《桃花扇》还在上演。孔尚任三十七岁出仕，满怀致君尧舜的雄心壮志，但始终未能

---

① 《桃花扇本末》。

大显经纶，有所作为。他呕心沥血创作的剧本《桃花扇》，则得到当代和后世的珍视。

南明王朝建立于1644年。李自成攻进明朝都城北京后，崇祯自缢，吴三桂引清兵入关。五月，明朝残存江南的军政领袖马士英等在南京拥立福王朱由崧为帝，建年号为弘光。这时，民族矛盾已经成为社会的主要矛盾。人民期望这个拥有数百万军队和江南富饶之地的新政权励精图治，积极抵抗清兵，收复失地。谁知仅仅一年的工夫，南京城便为清兵攻陷，福王被俘。孔尚任以戏曲的形式，反映和评价了这段历史。在《桃花扇小引》中，他表明作剧的用意是要使人看到“三百年基业隳于何人，败于何事，消于何年，歇于何地。不独令观者感慨涕零，亦可惩创人心，为末世之一救矣”。全剧以复社名士侯朝宗和秦淮名妓李香君的爱情故事为中心，塑造众多的艺术形象，直接或间接地写到当时许多重大史实和人物，并且鲜明


桃花扇傳奇卷上

云亭山人編

試一齣 先聲 康熙甲子八月

蝶戀花 古董先生誰似我

玉非銅滿面包漿裹剩魄殘魂無伴夥時人指

須躲 舊恨填胸一筆抹遇酒逢歌隨處留皆可

孝臣忠萬事妥休思更喫人參果

清刊《桃花扇》书影

地表达了作者的态度和看法，抨击了以马士英、阮大铖和弘光帝为代表的南明上层集团的腐败统治。作品开始于崇祯末年复社文人对当时因列名阉党避居南京的阮大铖的斗

争。接着，通过拥立新君等事件，进一步揭露了马士英、阮大铖等的狼狈为奸。马、阮攫取了军政大权后，骄奢淫逸，以谗媚为能事："只劝楼台追后主，不愁弓矢下南唐"，"恨不能腮描粉墨，也情愿怀抱琵琶。……这便是为臣经济，报主功阀"。同时极力排斥史可法等元老重臣，并重兴党狱。当左良玉挥兵讨伐时，他们竟无耻到"宁可叩北兵之马，不可试南贼之刀"，全开江防锁钥，以与左兵争斗。至于弘光，大敌当前，念念不忘的只是阮大铖所献"中兴一代之乐"《燕子笺》的"脚色尚未选定，万一误了灯节，岂不可恼"。从对这些人物的描写中，观众看到了南明的锦绣江山是怎样断送在这班"昏君乱相"手中的。此外，作品也揭露了那些热心内争的悍将。被倚为军事主力的江北四镇，不仅战斗力薄弱，彼此又有不可调和的利害冲突和派系斗争。他们的口号是"国仇犹可恕，私怨最难消"。督师史可法只能痛恨"笑中兴封了一伙小儿曹"。剧中热情地颂赞了史可法这位南明王朝最杰出的爱国英雄，也真实地写出了他"只手儿怎擎青天"的困境。他上不能得到朝廷信任，手下又无雄师，独木难支大厦。清兵渡河以后，只能以孤军死守扬州，为全剧写下最为悲壮的一页。

在暴露和谴责南明上层统治集团的同时，作品塑造了李香君、柳敬亭、苏昆生、卞玉京、丁继之、兰田叔等下层人物的正面形象。这些妓女、艺人、清客的社会地位低微，却能关心国家安危，耻与奸邪为伍，临难不惧，国亡不苟。剧中把他们的高尚品德和民族气节同那身居高位的

士大夫们的龌龊行径对比地写出，更显出作家深刻的历史眼光和进步的政治思想。下层人物在这部史剧中占有非常重要的地位。女主人公李香君“风标不学世时妆”。她对侯朝宗的倾慕，是由于“东林伯仲，俺青楼皆知敬重”，重的是清流的名节。所以，当侯朝宗出乎她意外地同意接受阮大铖赠送的妆奁时，她坚决拔簪脱衣，盛气却奁。在《辞院》、《拒媒》、《守楼》、《寄扇》、《骂筵》等一连串的场景中，写她坚决与马、阮等权奸抗争，始终表现了鲜明的政治态度。这些下层人物的德行、胆识和作为，甚至大大超过统治阶级中的开明派——复社文人。

《桃花扇》通过一个爱情故事，用一把扇子，把一部包括了南明兴亡史庞大内容的戏剧情节，有机地贯穿到了一起，组成宏伟的结构，表现了剧作家概括生活的巨大艺术能力和卓绝的匠心。“桃花扇”是侯、李定情的表记。因为扇子主人的命运是和国家命运紧密相联的，记录了主人特殊遭遇的这柄扇子也就有了可传的意义，围绕它而展开更为广阔的历史图卷，也就非常自然，合乎情理。从赠扇定情开始，侯、李的爱情就和当时复社反对阮大铖的斗争纠缠在一起。杨龙友的帮衬和阮大铖的妆奁促成了他们的结合。由于“却奁”，侯朝宗遭到阮大铖忌恨，被诬勾连左良玉，只得逃奔史可法，造成两人的分离。由此，从两人各自不同的遭遇，反射出南明政治的各个方面：侯朝宗这条子线，关联到史可法、左良玉、高杰等军国重臣，直接反映出南明的军政措施和“阻奸”、“移防”等重大事件，写

出了迎立福王、史可法被排挤、四镇内讧等“草创争斗之状”；通过李香君这条子线，则描写了弘光、马、阮等偷安宴游之情。从男女主人公的结合和分离，自然地引出剧中一系列的人物和事件，就像在池塘中扔下一块石子，水波越推越广。“离合之情”和“兴亡之感”，就这样巧妙地纠结在一起，而桃花扇就成了这段“离合”“兴亡”的历史见证。当弘光政权一步步地走向崩溃，侯、李也得机再合，重新看到了桃花扇。最后南明覆亡，张瑶星道士撕破了这柄扇子，结束了侯、李的爱情。“南朝兴亡，遂系之桃花扇底。”

和庞大的结构相称，剧中塑造了帝王将相、文人学士、妓女清客、贩夫走卒……各色人等的艺术形象，有名有姓的也有二三十个。他们一般都能得到恰如其分的描写，“面目精神，跳跃纸上，勃勃欲生（《桃花扇凡例》），有各自不同的面貌，不模糊，不类似。比如马士英与阮大铖这两个左提右挈、挟天子以令东南的首恶，性格就不一样。马士英权倾中外，庸鄙贪黩而无智略；阮大铖以阉党起用，权势不及马士英，但为人机敏猾贼而有才藻，填词唱曲、出谋划策都有两手。这两个如狼似狈的不同个性的人物，刻画得极为深刻。又如柳敬亭和苏昆生，同是作家敬爱的江湖艺人，一个锋芒毕露，一个憨厚含蓄。再以他们和丁继之、兰田叔、蔡益所等相近的角色比较，也是各个不同。剧中，同类的角色，往往一写就是好几个，如武将有左良玉、黄得功、刘良佐、刘泽清、高杰、田雄等，妓女有李

香君、李贞丽、卞玉京、郑妥娘等。虽则有的角色形象更鲜明，有的只是勾出轮廓，性格却很少重复。对于不同人物，又有不同的写法。热情洋溢的江湖说书艺人柳敬亭，是用最酣畅的笔墨，着意挥洒，点染成趣。无处没有戏，无时不在冲突之中。从《听稗》开始，几笔就画出了他的概貌。随着剧情发展，越染越浓，把一个传奇式人物，涂写得神完气足。李香君的形象，则是一笔不苟，以工细的线条和浅浅的设色，画出了自然淡雅的品格。动人处不在色彩的瑰丽，而在境界的幽深。情节并不出奇，但能在最紧要的关节上，突出她的性格，对内心世界的发掘很深。这两个人物，一是"浓抹"，一是"淡妆"，正好反映了他们个性的差别。一些比较复杂的人物，如左良玉、黄得功等，其千秋功过不是三言两语可以判明的，要把他们的每一行为和整个戏剧事件及社会背景联系起来，才能看得清楚。对于这类人物，剧作家是以写史的笔调，通过丰富的典型的细节描写，揭示形象的复杂性和社会意义。

《桃花扇》的创作，继承了《鸣凤记》、《清忠谱》等作品所开创的传统，用严肃的笔法，反映当代历史的重大题材。作家特别重视戏剧情节的真实性，希望能以历史本身所提供的内容感染观众，唯恐"闻见未广，有乖信史"。当然，史剧究竟不同于历史。孔尚任的朋友顾彩在为《桃花扇》写的序言中便曾指出："虽人其人而事其事（看来虽是真人真事），若一无避忌者，然不必目为词史也。"艺术作品毕竟不是历史的简单摹写，不是史料的堆砌。此外，

由于写作的时代背景和作家本身的局限，作品对南明历史的描绘也难免有不够全面或正确之处。比如对清兵南下，便不能有所回避。总之，《桃花扇》以庞大而严谨的戏剧结构，包含了广阔的历史内容，在这方面，应该说是取得了超越前人的成就，甚至可以看作是开拓近世戏剧的先驱。古典的戏曲艺术形式难以容纳更为复杂的生活内容的矛盾，从这部作品中，表现得也就更加明显。因之，从剧场演出来看，《桃花扇》便不像《长生殿》那样长期盛演不衰了。

第四章

清代花部乱弹

一　春在溪头荠菜花

到了清代，曾经盛极一时的昆山腔逐渐失去了势头，称为“花部”的众多民间剧种代之而起。所谓花部，指的是“京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调，统谓之乱弹”①，也就是昆曲以外其他各种地方戏曲的统称。其中，弋阳腔等虽有比较久远的历史，但主要是在民间流传，未登大雅之堂；有的则是才从民歌野唱登上舞台的“土班”、“土戏”。它们开始流行于乡村集镇，后来逐渐进入城市。在北京、扬州、苏州等政治和经济、文化活动的中心城市，都留下了它们的足迹。尽管受到一些文人雅士的排斥和官府禁演，终以其顽强旺盛的生命力，给了文质彬彬、被奉为“雅部”的昆曲以有力的冲击。早在乾隆初年，徐孝常在《梦中缘传奇序》中就有这样的描述：“长安（指北京）梨园称盛，管弦相应，远近不绝”，“而所好唯秦声、啰、弋，厌听吴骚。闻歌昆曲，辄哄然散去”。乾、嘉时的著名学者焦循（1763～1820）晚年著有《花部农谭》，对民间戏曲给予了热情的肯定：“梨园共尚吴音。花部者，其曲文俚质，共称为乱弹者也，乃余独好之。盖吴音繁缛，其曲虽极谐于律，而听者使未睹本文，无不茫然不知所

---

① 李斗《扬州画舫录》。

谓”；“花部原本于元剧，其事多忠孝节义，足以动人。其词直质，虽妇孺亦能解。其音慷慨，血气为之动荡。郭外各村，于二、八月间递相演唱。农叟渔父，聚以为欢，由来久矣。”焦循曾经认为：“一代有一代之所胜。”[①] 花部的勃兴，是时代的必然。它的知音，在广大的庶民百姓中。

花部乱弹是一个极为广泛的概念，包含了南北各地流行的许多不同的民间声腔剧种。清代前期，北京戏曲舞台流行“南昆、北弋、东柳、西梆”之说。“南昆”指昆曲。“北弋”指源自弋阳腔的河北高腔，在北京称京腔，这时的演出剧目多为传统折子戏，以粗犷质朴的表演特色，与昆曲抗衡。道光时杨静亭《都门纪略》中说：“我朝开国伊始，都人尽尚高腔。延及乾隆年，六大名班，九门轮转，称极盛焉”，颇受京师观众喜爱。在湖南、四川、江西、浙江、安徽等其他各地流行的高腔剧种，也都保持和发扬“只沿土俗”的传统，与当地的民间艺术、语言、风俗密切结合，具有各自鲜明的地方特色。一些其他南戏系统的声腔剧种，如福建莆田、仙游的兴化戏（今莆仙戏）、泉州的下南腔（今梨园戏）和广东潮州的潮调等，也在继续流传发展。

弦索腔流行于中原地区，因主要以三弦、琵琶、筝、篆、浑不似等弦索类乐器伴奏而得名。河南开封和山东临清是其活动的两大中心。它是在市井流传的〔山坡羊〕、

---

① 《易余龠录》。



清同治四年山西“奉官禁止演唱秧歌”碑

〔琐南枝〕、〔傍妆台〕、〔挂枝儿〕、〔打枣杆〕、〔耍孩儿〕、〔银铰丝〕、〔黄莺儿〕等俗曲和说唱艺术的基础上形成为戏剧的。古都开封人文荟萃，经济繁荣。明沈德符《万历野获编》中，便有开封等地盛行“时尚小令”，深受李梦阳、何大复等文士酷爱的记载。山东临清是南北漕运和布帛、米、盐的贸易中心，民间艺术汇集。在《金瓶梅词话》中，

曾生动地描写了这个商业城市的繁荣景象。弦索腔在山东称“柳子腔”或“柳枝腔”，广泛吸收青阳腔、昆曲、乱弹等的声腔和剧目，以诸腔并用的姿态，很快成为一个大型剧种。乾、嘉时已传到北京、苏州等城市，有“东柳”之称。早期经常演出的剧目为“十大思夫”（如《王美蓉思夫》等）、《探亲家》、《王小赶脚》之类的小戏，以后逐渐丰富角色行当和表演技巧，可以上演历史故事题材的大戏。由于官府严禁和咸丰时镇压太平军、捻军的战争，临清地区受到很大摧残和破坏，柳子戏的影响也趋衰落。弦索声腔系统的剧种，还有河北的丝弦、老调，河南的越调、曲剧，陕西的眉户等，都在各自的土壤中继续成长。

“梆子腔”曾是对众多民间剧种的泛指。称为“西梆”的梆子腔，则是确指以竹木之类的梆子击节的山陕梆子，又称秦腔。它发源于山西、陕西的交界地区，即黄河两岸的陕西关中地区和山西晋南地区。这一带沃野千里，物产丰富，并有悠久的艺术传统，至今保存有不少金、元戏台、戏俑和壁画等戏曲文物。明代末叶的传奇《钵中莲》中，已采用〔西秦腔〕曲调。大约在明末清初，梆子腔即已形成。康熙时刘献廷《广阳杂记》中，已有“秦优新声，其声甚散而哀”的记载。从康熙到乾隆年间，梆子腔已在西安和平阳（今临汾）开创了繁盛的局面。孔尚任在康熙四十六年（1707）应邀主持纂修《平阳府志》时，曾写下五十首《平阳竹枝词》，有两首是描述“乱弹”演出的：

乱弹曾博翠华看，不到歌筵信亦难。

最爱葵娃行小步，氍毹一片是邯郸。

秦声秦态最迷离，屈九风骚供奉知。

莫惜春灯连夜照，相逢怕到落花时。

这时，“秦声秦态”的“乱弹”已臻成熟，在康熙皇帝玄烨巡视晋南时，曾博青睐。随着“西客”（陕西、山西商帮）的脚步，它也逐渐走向了全国许多地域。至今，一些地方的山陕会馆中，仍可看到装饰讲究的戏台。乾隆中叶，各地秦腔艺人集聚北京。来自四川的著名演员魏长生（魏三）更是开一时风气，“使京腔旧本置之高阁。一时歌楼，观者如堵。而六大班几无人过问，或至散去”①。于是，秦腔取代了京腔，称盛于京师剧坛。它的广泛流布，也在各地衍生了当地的梆子腔剧种，如四川的弹戏，河南的豫剧以及河北、山东、安徽和山西的中路、北路、上党等地称为“梆子”的剧种。

以西皮、二黄为主的皮黄腔，又称二黄（簧）腔，也是花部诸腔中流传很广、影响深远的重要声腔。西皮腔兴起于湖北，一般认为，它与梆子腔有渊源关系。二黄腔则有出自江西或安徽的不同说法。大约在乾隆、嘉庆年间，这两种腔调便已开始汇合，盛行于湖北、安徽，并流布于湖南、江西、广东、广西、四川、云南、浙江等省，构成一个皮黄腔系统，形成后来称为汉剧、徽剧、湘剧、粤剧、

① 吴长元《燕兰小谱》。

桂剧、滇剧等众多剧种（这些剧种中，有的还包括其他声腔）。大约在乾隆中叶，“二黄”已传到北京[①]。乾隆五十五年（1790），为给皇帝庆寿，“以安庆花部合京秦两腔”的戏班“三庆徽部”进京，揭开了徽班进京的序幕。安庆花部素以“色艺最优”著称。三庆部的主要演员高朗亭则被称为“二簧之耆宿”[②]。此后，众多徽班陆续晋京，最著名的，还有四喜、春台、和春，与三庆合称“四大徽班”。除二簧调外，还兼唱京腔、秦腔、昆曲、弦索等声腔的剧目，“踵事增华，人浮于剧，联络五方之音，合为一致”[③]，深受观众欢迎。当演戏时，“肩摩膝促，笑语沸腾。革鼓金铙，



清光绪年间茶园演剧图

---

① 檀萃作于乾隆四十九年的《滇南集·律诗·杂咏》记北京剧坛情况：“丝弦竞发杂敲梆，西曲二黄纷乱哤。酒馆旗亭都走遍，更无人肯听昆腔。”

② 以上引文分见李斗《扬州画舫录》，小铁笛道人《日下看花记》。

③ 小铁笛道人《日下看花记》。

雷轰如应"[1]。京师剧坛，徽班渐成盟主："戏庄演剧，必徽班。戏园大者如广德楼、广和楼、三庆园、庆乐园，亦必以徽班为主。下此，则徽班小班、西班相杂适均矣"[2]。嘉庆、道光年间，米喜子（米应先）、王洪贵、李六、余三胜等湖北艺人相继来京，加入徽班。徽汉艺人的演唱艺术有着亲密的亲缘关系。经过两地和北京艺人的共同努力，使皮黄腔在北京落地生根，创造了具有鲜明的北京地方特色、集戏曲舞台艺术大成的京剧。道光时以"老生三杰"著名的程长庚、余三胜、张二奎，便是籍属安徽、湖北和北京的三位著名演员。到了同治、光绪年间，京剧已传播到全国许多地方，被称为"京班"、"京调"，影响及于海外。

在与花部诸腔的艺术竞争中，昆曲演出也有向着通俗化和地方化发展的趋势。早在乾隆时，苏州、北京等城市的昆曲班社已开始出现了"文武合班"。"文班"演出"时尚昆腔"，"武班"则是演出笼统地称为"梆子腔"的地方戏曲。自乾隆二十八年至乾隆三十九年（1763～1774）在苏州编辑出版的剧本选集《缀白裘》中，便收有标明"文武合班"的演出剧目。成书于乾隆四十八年至五十年（1783～1785）的《燕兰小谱》中，有关于北京保和部的如下记载："昔保和部本昆曲。去年杂演乱弹跌扑等剧。因构苏伶之佳者，分文武两部。于是梁谿音节得聆于呕哑谑浪

① 铁桥山人等《消寒新咏》。
② 杨懋建《梦华琐簿》。

之间。”花雅两部演员同台献艺，相互交流。著名雅部演员有的兼习乱弹，以从时好，被称为“两头蛮”。江南昆曲艺人陈嘉言父女据旧本改编演出的《雷峰塔》，在思想倾向、性格描绘和舞台艺术处理等方面，则表现出了较强的民间色彩。同时，昆曲深厚的艺术传统，也为其他许多剧种所借鉴和吸取，哺育和推动了它们的成长。京剧、川剧、湘剧等剧种中，还保留了不少昆曲剧目，并用以作为培养训练演员的基本教材。演出中也被赋予了不同剧种的地方特色。

花部乱弹除以上说到的声腔剧种外，一些小型民间剧种也在各地纷纷涌现。它们大致可分为两种类型：一种是在民间歌舞的基础上形成的，有花鼓、花灯、采茶、彩调、秧歌等名称；一种是在说唱艺术的基础上，从分角色的化妆表演，最终走上舞台，如北方的道情戏，南方的滩簧戏以及各地的曲子戏等。此外，一些其他民族的剧种，如白戏（吹吹腔）、傣戏、侗戏、僮戏等纷纷兴起。而早在明代已开始形成的藏戏，也有了蓬勃的发展。清代地方戏曲的勃兴，已开始形成了近现代各地声腔剧种传播分布的格局，是戏曲发展的一个重要历史阶段。

如果说，明清杂剧、传奇是以文人剧作的繁盛为标志的，那么，花部乱弹则恰恰相反。它们蓬头乱服，开始是不大受到文人雅士们的重视的。有人甚至认为：梆子腔的兴起是“愈趋愈卑，新奇叠出。终以昆腔为正音”[①]。然而，

---

① 刘廷玑《在园杂志》。

无可奈何花落去，“时兴雅调”终于渐不时兴。花部乱弹的艺术创造，几乎很少得到文士们直接的帮助。花部作品，大都出自民间艺人、村塾老儒之类无名作者之手。一些新兴剧种的早期剧目，直接来自民间，载歌载舞，虽然没有曲折的情节、复杂的性格，却以其浓酽的乡土气息，饱含豆麦蕴藻之香，别开生面。这些剧种，一般经历了以小丑、小旦为主的“两小戏”，过渡到以小旦、小丑、小生为主的“三小戏”，以至有更多角色登场的大型剧目。《小放牛》、《打花鼓》、《打鸟》、《小上坟》等不少清新活泼的小戏，至今仍有动人的魅力。元明以来创作的大量作品，从《白兔记》、《拜月亭记》、《琵琶记》等著名南戏直到李玉、李渔等人颇受梨园欢迎的作品，经过时间的淘洗和历代艺人的不断加工，成为昆弋诸腔不可或缺的保留节目。如清人陈栋《北泾草堂曲论》所说：“江湖内十八本、外十八本，梨园缺一，即非佳班。”至于江湖十八本的名称，各地说法不一，也不一定限于此数。民间艺人闯荡江湖，在演出中常常依据观众的爱好和自己对生活的理解，对原作的故事情节、人物处理、思想倾向作了不同程度的润色和变更。

历史故事剧在花部乱弹的演出剧目中占有很大比重，故有“唐三千，宋八百，数不清的三、列国”的戏谚。高腔剧种原来就以擅演《封神传》、《三国传》、《西游记》、《征东传》、《征西传》、《岳飞传》等整本大戏著称。梆子、皮黄等声腔系统不仅从传统戏曲，也从演义小说、评书说

唱中改编演出了大量剧目。有的故事，如“三国”、“水浒”、“杨家将”等，甚至可在舞台各自形成系列。铁马金戈、朴刀杆棒，原是农夫渔叟、市民百姓津津乐道的故事，在地方戏曲舞台上得到充分的描写。它们着重表现的是古代英雄在斗争中过人的智慧，骁勇善战的武艺，以及行侠仗义的江湖豪气。姜子牙、黄飞虎、张良、韩信、马武、铫期、诸葛亮、张飞、赵云、孙悟空、秦琼、程咬金、薛仁贵、杨继业、岳飞、李逵、武松……经过艺术的渲染，成为人们非常熟悉、喜闻乐见的艺术形象。至于樊梨花、薛金莲、佘赛花、穆桂英、梁红玉等在花部舞台崭露头角的巾帼英雄，不仅武艺胜过须眉，而且敢于冲破思想窒锢，勇敢地追求爱情。杨家府中的烧火丫头杨排风，较诸李玉《昊天塔》中刻画得更具光彩。这些作品突出了对古代英雄的崇敬和赞美，或明或显地流露了非正统的叛逆精神。此外，一些历代流传的民间传说、“三言二拍”等拟话本以及宝卷宣讲中的故事，也为之提供了丰富的素材。花部乱弹继承前代艺术的成果，改编移植了大量作品，并有所发展和创造。但总的说来，由于剧作家的匮乏，难得具有更为鲜明地反映时代思潮的杰作出现。从明清传奇到清代地方戏，可以说是从以作家——剧本文学为中心向以演员——舞台艺术为中心的过渡。

在戏曲艺术长期的历史进程中，经历过雅俗文化的冲撞和交融。早期作品，如《张协状元》等南戏，作者大都是文化素养、社会地位都不很高的书会才人，讲求遵守

“梨园院体”、“教坊格范”，清楚地表明它是剧场的艺术，演员的艺术。数百年来，江湖戏班一直不曾中断这样的传统。剧作家与艺人的和谐合作，则创造了元代杂剧的光辉成就。明代，以“儒门手脚”作剧的风气有所滋长，逐渐疏离了舞台和观众。花部的兴起，可以说是对昆腔日益雅化倾向的逆转，也是向着自身特性的回归。它是以贴近于普通百姓的思想内容和通俗生动的艺术形式，赢得了自己在剧坛的位置。与明代文人剧作比较，可说是别有家门。它的演出以戏剧性见长，在情节结构、人物形象塑造、戏剧冲突的组织等方面，较诸前代杂剧、传奇，不但毫不逊色，甚至有所超越。它的文辞可能不甚讲究，甚至存在某些文理不通的现象，却也不是根本缺乏文学性的。以洗练的口语刻画性格，表现冲突，尤其是它的长处。如京剧《四进士》、《群英会》、《连环套》等剧的明快犀利、针锋相对，《清风亭》的情深意切，竟可以白代唱，《连升店》语夹风霜，妙趣横生……例不胜举。其他剧种也不乏优秀之作。花部剧作的艺术性是在舞台上锤炼而不是案头推敲出来的。它是戏剧的文学，而不是文学的戏剧。

花部演出的喜剧（包括闹剧）和武戏非常引人注意。《扬州画舫录》中说到：“凡花部脚色，以旦、丑、跳虫为重，武小生、大花面次之。若外、末不分门，统谓之男脚色。老旦、正旦不分门，统谓之女脚色。丑以科诨见长，所扮备极局骗俗态，拙妇呆男，商贾刁赖，楚咻齐语，闻者绝倒。”民间小戏历来以喜剧见长。许多以“两小”、“三

小”为主的剧目，没有尖锐的冲突、庄重的人物，有如生活速写，野趣盎然；或从某一侧面揭露社会黑暗以及违背人民道德观念的丑恶现象，既有辛辣的讽刺，也有轻松的调笑。人们的生活是沉重艰难的，却在舞台上创造欢乐，宣泄心中的郁闷和不平。这些作品诙谐嘲谑，挥斥自如，艺术处理很有创造性。《打面缸》中，县衙门中三大要员都去调戏从良的妓女，被她丈夫一一抓住：“灶堂烧出王书吏，面缸里打出四老爷来。清官难断家务事，请，请，请，床底下请出大堂来！”极尽夸张之能事。《张古董借妻》中疲赖的张古董利欲熏心，竟想出了把老婆借给人家骗财的主意。那对假夫妻被强留在岳父家中过夜，张古董却如热锅上的蚂蚁，被困在月城。两个表演空间同时在舞台上出现，遥相呼应，戏剧效果更为强烈。《缀白裘》第十一集序言中说：“弋阳梆子秧腔”，“事不必皆其有征，人不尽属可考。有时以鄙俚之俗情，入当场之科白，一上氍毹，即堪捧腹。”凡此种种，由于体现了戏曲艺术的游戏精神，故能不拘成法，大胆破格，嬉笑怒骂，皆成文章。至于武戏，则在大量的历史故事剧中得到前所未有的发展。长靠短打，诸般角色，刀枪剑戟，多种武技，都得到尽情发挥。这也是花部乱弹对戏曲发展的一项重要贡献。

在艺术形式上，花部乱弹没有杂剧、传奇那样严谨的程式规范，表现手段和方法更为多样，表现力也更为丰富了。戏曲艺术以唱为主。明代弋阳诸腔曾以滚调等手段，突破曲牌联套的音乐结构。清代高腔在此基础上，又有

“放流”出现。这就是在原有曲牌由于句式所限难以充分抒发人物内心感情活动时，楔入可长可短的朗诵体曲文，融成一个有机的组成部分。以《琵琶记·描容》的一个片断为例。在明万历刊本“徽池雅调”《秋夜月》中：

〔新水令〕想真容，提笔未写泪先流，要相逢不能得够。(滚) 泪眼描来易，愁容写出难。(唱) 全凭着这管笔，描不成，画不就，万般愁。(滚) 伯喈夫，陈留郡遭荒三载，你那爹娘双双饿死，哪知道 (唱) 惨死在荒丘。要相逢，除非是魂梦中有。

湘剧高腔增入“放流”：

〔三仙桥〕叫人暗地想真容，提笔未画双泪流，想真容不能得够。(放流) 泪眼难描画，遗容画出来，全凭一管笔，描不成，画不就，(唱腔) 倒有这千般愁！(放流) 伯喈夫，曾记得启程之时，妻子何等言辞嘱咐于你：有官无官，你要及早归来。你我的爹娘，比不得别人家父母，可以比风前之烛、瓦上之霜，朝不能保暮，暮不能保朝。别人的爹娘不是老死，便是病亡，你我的爹娘双双饿死，知不知来晓不晓？到如今葬至在荒山旷野，要相逢不能得够，除非是南柯梦里。

酣畅淋漓，感人肺腑。放流的运用，冲破了词曲体的传统规格，引起曲体结构的变化，也推动了唱腔艺术的发展，更加通俗易懂，使古老的曲牌体焕发了新的生命。梆子、皮黄等剧种则从根本上脱离了曲牌联套的结构形式。它们以七字句十字句为主的排偶唱词，代替传统的长短句。唱

腔音乐则是以一对上下乐句为基础，在变奏中突出节拍、节奏变化的作用，以各种不同板式（如慢板、快板、流水板、散板等）的连结和变化，表现不同的戏剧情绪。板式变化体的出现，是戏剧结构形式的重要变革。它可以根据作品的内容，需要唱就唱，不需要唱就不唱。唱词可多可少，伸缩自如。剧中人物心潮澎湃，何妨大段抒情，长至数十句乃至上百句，短则一两句也可构成一个唱段。戏曲艺术中，唱念做打各种表现手段特性不同，互有短长。板式变化体可以根据不同需要，分别用其所长，而不必局限于以唱为主。同时，不同作品、不同场次也可以分别处理为唱功戏、做功戏、武打戏等。这种形式使戏剧结构更为自由、灵便，有利于唱念做打的综合运用，突出了戏曲表现手段的整体性，是戏曲发展进程中具有阶段性的艺术成果。

二　富于民间色彩的昆剧《雷峰塔》

《雷峰塔》又名《白蛇传》，是戏曲观众非常熟悉的作品。它的改编演出，反映了在花部兴起以后，昆曲舞台也在发生变化。剧本描写修炼千年的白蛇下凡，与许宣（许仙）结为夫妻，却横遭法海禅师干涉，镇压在雷峰塔下。关于蛇怪的故事，可以追溯很远。唐代小说《李黄》（收入《太平广记》卷四五八）中，有白蛇化为白衣妇人迷惑男子

的情节。宋代已有“法师钵贮白蛇，覆于雷峰塔下”的传说[1]。《清平山堂话本》中的《西湖三塔记》，叙说南宋淳熙年间，奚宣赞游西湖，遇见乌鸡、獭、白蛇三个女妖，几乎被白蛇幻化的白衣娘子所害，幸得奚真人相救，将三妖分别镇在三塔下面。最早见于记载的剧作，有元末杂剧作家邾经的《西湖三塔记》。明代杭州的说唱“陶真”，也有《雷峰塔》的名目。这些脚本可惜都已失传。白蛇故事在民间的流传过程中，人们的同情慢慢转向了白蛇，这个妖怪的形象也渐趋人格化了。明末冯梦龙《警世通言》中的《白娘子永镇雷峰塔》，当是根据传说改写的，开始跳出了志怪的范围，着重描写白娘子为追求人间幸福而惨遭失败的悲剧，初步具备了近世白蛇故事的轮廓。大约也在这时，陈六龙作有传奇《雷峰塔》。祁彪佳《远山堂曲品》中有如下评语：“相传雷峰之建，镇白娘子妖也。以为小剧则可，若全本则呼应全无，何以使观者着意?”可见作品还不成熟，现在也已失传。

清代黄图珌作有《雷峰塔》传奇，乾隆三年（1738）刊印。黄图珌（1700~?），江苏华亭（今上海市松江县）人，雍正时曾任杭州府、衢州府同知。剧本主要根据《警世通言》改编，共三十二出，既有对白娘子的同情，也流露了比较浓厚的宿命论思想。乾隆初年，便已盛演于江浙一带，并直达燕赵。演出过程中，戏曲艺人不断加以修改

① 清刊《南宋杂事传》陈芝光咏雷峰诗注。

补充。尽管黄图珌对此颇为不满，认为“错乱甲乙，颠倒是非”，却也无可奈何。现存《雷峰塔》“梨园旧钞本”，相传是乾隆时昆曲名丑陈嘉言父女的演出本，就是在黄本的基础上发展而成的。全剧三十六出，较原本增出《端阳》、《盗草》、《水斗》、《断桥》、《指腹》、《祭塔》等出，都是颇见光彩的重点场次。除《指腹》外，其余几折，在后来任何剧种的演出中，几乎都是不可或缺的。这是戏曲艺人的宝贵创造。乾隆三十八年（1771），淮商为祝贺皇太后八十寿辰，曾演出《雷峰塔》。徽州人方成培（生卒年不详）看了以后，不满于它的“辞鄙调讹”，“重为更正”，在梨园演出本的基础上润色加工，戏剧情节、艺术形象等方面都没有明显的改动。清代昆曲舞台上的《雷峰塔》，到此便基本定型了。

在《雷峰塔》传奇中，白蛇蜕去了妖怪的恐怖面目，成了美好可亲的“白云仙姑”。作品以“觅佳偶的白云姑多情受苦”（《开宗》）贯穿全剧。她在深山修炼千年，却深深眷恋人间，不顾师兄阻拦，匆匆下山，“只因花落点铢衣，忽忆尘凡春色好，出岫休迟。”她不求成仙得道，执著地追求的是一夫一妻、家庭和顺的起码的人生幸福，却因此受尽折磨。白蛇既然是“妖”，她的下凡，就总是会有意无意地破坏了人间的秩序。她和周围环境的冲突几乎是难以避免的。她虽然凭着自己的力量，闯过了一道道急流险滩，但最后在与法海进行的惊心动魄的斗争中，仍以力弱难支，惨遭失败。作者和观众的同情，却始终是向着白娘子的，

肯定和赞扬了她对神权和封建势力的反抗。白蛇在金山寺水斗时质问法海："您是个出家人，为甚么铁心肠生擦擦拆散了俺凤友鸾交，把活泼泼好男儿坚牢闭着?"她的儿子许士麟祭塔时，也指斥法海："我想法海那贼秃，好不可恨人也！（唱）陷害我亲娘，无端施诡辩。便做道法力无边，那曾见离间人骨肉的奸徒，会把三乘妙演?"干脆骂他是"野狐禅"。白蛇故事思想倾向的变化，反映了古代群众的思想感情和愿望。鲁迅说得好："试到吴越的山间海滨，探听民意去。凡有田夫野老，蚕妇村氓，除了几个脑髓里有点贵恙的之外，可有谁不为白娘子抱不平，不怪法海太多事的?"①



清乾隆年画《瑞草图》（白蛇盗仙草）

《雷峰塔》塑造了白蛇独特的艺术形象。她是妖，也是

① 《鲁迅全集》（一）《论雷峰塔的倒掉》，人民文学出版社，1956年10月版，第280页。

人。作为一个蛇仙，她身上不免有些妖气，但这并不使人感到可怕，反而增添了性格的妩媚多姿。人的深情和妖的大胆，在白蛇身上浑然凝成一体。为了搭救许宣的性命，她曾舍死忘生，到嵩山冒险盗取仙草，达到了忘我的境界。她对丈夫温柔忍让，对敌人则是勇猛刚强，敢于斗争，虽九死其犹未悔。金山寺水斗，为向法海索还丈夫，不惜以有孕之身，率领水族，向这位法力无边的禅师挑战。她顽强的斗志，敢与命运抗争的强大性格力量，不达目的誓不罢休的英雄气概，的确十分悲壮。而在断桥重遇许宣时，虽然痛恨他的薄幸，却仍然割不断感情的羁绊，很快就宽恕了他，并替他向青儿求情，显示了这位善良女性宽大的胸怀和缱绻柔情。白蛇丰满的性格和崇高的悲剧形象，主要是在她和法海、许宣错综复杂的矛盾冲突中完成的。产子以后，她对亲生的婴儿倾诉情怀：

〔儿啼介〕（旦）儿呵，你哪知做娘的吃许多苦楚呵！（唱）想今朝佳况，虽然有万千，一似那玉梅花，风雪虐，始争妍。

与狂风暴雪搏斗的梅花，这是白蛇的风格。战胜酷寒后的芬芳，才是真正的美。

白蛇斗争的艰苦，也是由于周围的人们囿于世俗偏见，总是把她视为异类，给她增添了许多障碍。这不但包括许宣的姐姐、姐夫等亲友，就连许宣也不能与她同心同德。许宣是一个地道的凡人，不能理解白蛇高尚的心灵，出于自我保存的欲望，一有风吹草动，更难免动摇不定。钱塘

县令、茅山道士、法海等外部势力与白蛇的矛盾，便总是在他们的夫妻关系中反映出来。最后，法海甚至假手许宣，将白蛇收入钵盂，镇压在雷峰塔下。许宣的过错，是酿成这部悲剧的重要因素。当然，作品并没有将主要责任放在他的肩上。透过这个人物，可以使观众看到整个压在人们头上的封建势力是怎样的残酷和黑暗。这不仅表现为粗暴的镇压，更甚的是精神上所加于人民的奴役和折磨。即使是许宣这样老实厚道的人，也不可避免地受到习惯势力的沉重影响，有意无意地帮助了敌人，毁灭了白蛇，也毁灭了自己。白蛇的悲剧，同时也是许宣的悲剧。合钵之后，许宣也已走上了绝路，只得出家为僧了。他说："白氏虽系妖魔，待我恩情不薄，一场懵愣，我于今省悟了也。"这才转向法海："弟子尘心已断，愿随师父出家。"许宣的"省悟"，难道不是痛苦的幻灭？《雷峰塔》传奇对许宣这个市民形象的刻画，有别于一般才子佳人故事中的主角，相当深刻地反映了封建末期的社会现实。

青蛇是《雷峰塔》中又一个重要角色。她与白蛇虽然名为主婢，却也是可以信赖的生死与共的战友。白蛇去嵩山盗草，以许宣的生命相托。水斗时，青蛇是她最得力的助手。断桥重遇，青蛇对许宣的态度则更为清醒、超脱。两个叛逆妇女的性格形成对照，增添了这场戏中复杂的感情冲突，将悲剧推向了高潮。合钵时，她眼看白蛇遭劫，痛责许宣：

〔朱奴带锦缠〕（跪上哭拜介）您喜孜孜将他宗嗣绵，

他恶狠狠地把连理枝割断。您前生烧了断头烟，（毒指生介）遭他把您来凌贱。辜负您修炼千年，辜负您嵩山冒险，辜负您望江楼雅操坚，几时再见亲儿面？罢罢，看俺与你报仇冤！

在整个戏剧冲突中，青蛇虽不处于主导地位，但她侠肝义胆、嫉恶如仇的品格，给观众留下了非常强烈的印象。

《雷峰塔》有浓郁的民间色彩，无论思想倾向、人物性格以及舞台艺术处理等方面，都反映了这种特点。这在昆曲作品中不大多见。金山寺水斗炽烈的武打场面，则是借鉴了花部乱弹蓬勃发展后的艺术成果。这出戏对地方戏曲也有深远的影响。在许多剧种的舞台上都有演出，并且不断丰富，各具特色。田汉改编的京剧《白蛇传》，则是当代深受欢迎的名剧。

三　慷慨悲歌《庆顶珠》

《庆顶珠》是梆子腔中一个优秀剧目，一直保存在秦腔、蒲剧等梆子剧种和京剧、汉剧、徽剧等皮黄剧种的舞台上，又名《打渔杀家》、《讨渔税》、《扣门杀家》。据嘉庆十五年（1810）留春阁小史《听春新咏》记载，北京大顺宁部演员何月卿等，曾以擅演此剧著称。大顺宁部就是一个以演出山陕梆子为主的“西部”戏班。《庆顶珠》的作者失名，早期剧本未见流传。清末昇平署和车王府钞本与

现在的演出大体接近。



清杨柳青年画《庆顶珠》

《庆顶珠》的剧情是：土豪丁自燮霸占太湖，擅征渔税。渔民萧恩本是梁山好汉，起义失败后，只得以打渔为生，因无力交纳渔税，与丁府发生冲突。萧恩到官衙告状，反遭知府吕志球毒打，并责令他向丁员外赔罪。他气愤难忍，与女儿桂英（或作玉芝）连夜过江，杀死丁自燮一家，自刎而死。桂英持订亲聘物庆顶珠水遁，流落江湖，以卖武为生，得遇未婚夫花逢春。后面这段作单折演出时，又名《卖艺》。大顺宁部张沁香演出，“刀杖俱精，流星双锤如雪舞花飞，盘旋上下”（《听春新咏》），非常精彩。现在一般只演到“杀家”为止，《卖艺》已不多见。这出戏的情节，与陈忱《水浒后传》第九、十回有些相似。《庆顶珠》可能是根据后者改编的。剧本描写萧恩从隐忍到愤而杀家

的过程，反映了官绅勾结鱼肉百姓的黑暗现实，在一定程度上揭示了农民与地主豪绅间不可调和的矛盾，满怀同情地塑造了萧恩的英雄形象，赞扬了他的反抗精神。虽然，他还只能采取个人复仇的方式。清末，有个曾经参加镇压太平天国起义的文人余治，在他制订的《翼化堂条约》中说："《打鱼杀家》以小忿而杀及全家"，"藐法纪而炽杀心，更适足以开武夫滥杀之风，破坏王法"，主张严禁。这出戏有较强的反抗性，在传统剧目中是不可多得的。

萧恩父女在桨声中登场："摇橹催舟顺流下，哪有渔人常在家？青山绿水难描画，父女打鱼作生涯。"父亲深感"年纪衰迈气力不加"，桂英劝他不要再作这"河下生意"，但是拿什么度日呢？女儿哭了。萧恩无言可以安慰自己的孩子，只是说："儿呀，不要啼哭，将船弯在柳荫之下，我要凉爽凉爽。"寥寥数笔，点染了生活的严峻，平淡中透出深情。萧恩饱经风霜，英雄迟暮，是一条铁铮铮的汉子。他称赞李俊、倪荣两位兄弟"蟒袍玉带不愿挂"的品格，这何曾不是他自己的写照？剧中以相依为命的幼女作为陪衬，形成性格的对照：桂英一派天真，不晓世事，更强调了苍凉悲壮的气氛。

萧恩的反抗，是从压抑中奋起的，更具有感人的力量。他对丁员外、吕志球们的行径早就充满愤恨，但是他忍受了，对丁府的狗腿子们是鄙视的，他也敷衍了。仍然闯荡江湖的混江龙李俊看他处处忍让，深为不解，问他为什么这样懦弱。回答是：

萧恩　　　　他们的人多。

李俊　倪荣　你我弟兄人也不少。

萧恩　　　　势力大呀！

李俊　倪荣　欺压你我弟兄不成？

萧恩　　　　这就难讲话了。

意在言外，不仅写出了他们对现实的不同态度和看法，也流露了战友之间不平凡的感情。剧本笔墨精练，在不长的篇幅中，着意表现人物感情的变化，塑造了萧恩丰满的艺术形象。他的反抗性不同于李俊、倪荣，他的忍让也不是屈辱和消极。从丁郎催讨渔税开始，展开了丁府和他的冲突。萧恩该怎么办？听从友人的劝告不再打鱼，生活就没有着落，而屈从又不是他的本性。斗争迫近，预料着一场更大的风波即将到来。当天晚上，他喝了几杯闷酒，没脱衣服就睡下了。直到晨起，心情仍不平静。这就难怪他看见乌鸦——这种被说成预兆灾难的鸟儿时，会感到不安；也难怪看到女儿不听吩咐，仍然渔家打扮时，竟然责备起她来了。这个早晨是暴风雨前短暂的表面的宁静。剧中以“昨夜晚吃酒醉和衣而卧”的大段唱词，抒写他外松内紧的情绪，在京剧中成为著名的唱段。

丁自燮咄咄逼人，派看庄护院的教师爷前来逼税，激化了矛盾。萧恩凛然不可侵犯的气度，是在与色厉内荏的教师爷的比较中显现出来的。面对张牙舞爪的流氓打手、“奴下奴”，萧恩除了憎恶以外，更多的是蔑视，并没有把他们放在眼里。但对于丁员外这进一步的迫害，他已再也

不能忍让了。据昇平署钞本，“杀家”时，萧恩曾质问丁自燮：

丁自燮　　胆大萧恩，抗税不交，是何道理？

萧　恩　　我且问你，这渔税银子，可有圣上旨意？

丁自燮　　没有。

萧　恩　　六部公文？

丁自燮　　也没有。

萧　恩　　凭着何来？

丁自燮　　本府太爷与我常来常往，难道你不知？

萧　恩　　敢是那吕子求（志球）？

丁自燮　　本府太爷。

萧　恩　　好赃官！

后来的演出本，改由李俊、倪荣在第一场向丁郎提出这样的质问。丁自燮私征渔税，即使在当时也是不合法的。故而萧恩在痛打教师爷后，要到官府“抢他一个原告”，根据就在这里。桂英劝他不要去了，常言说：“贫不与富斗，富不与官争。”萧恩何尝不懂这个道理，但是，他对“王法”还是存在某些幻想，这也很真实。只是在吕志球当堂责打了他四十大板，还要他过江向丁自燮低头赔罪时，萧恩这才忍无可忍，决心拼死复仇。作品令人信服地描写了萧恩思想发展的过程。不是他天生喜欢杀人放火，恰恰相反，他是热爱并幻想着和平生活的。年轻时，他曾用斗争去争取，如今，他只希望能够带着心爱的女儿度过平静的晚年。但是，这一点点善良的愿望也不能实现。这场悲剧

是怎样酿成的？萧恩以自己的生命，提出了庄严悲愤的控诉。

桂英深深爱护和眷恋自己的老父。她既不愿父亲赔礼受辱，也不愿杀家惹祸。她天真地希望这两条路都不是为他们父女准备的。但这怎么可能呢？当她不得不跟随萧恩过府杀人时，临行还想着应当关上家门，不要丢失动用的家具。难怪父亲说她："这个不晓事的冤家，杀了人家满门家眷，还想回来，难哪！"即将到来的家破人亡的命运，简直是她幼小心灵难以预料和想象的。船行到半江中，一步步逼近了丁府。她才逐渐感觉到斗争的严酷性和现实性，但愿这一切都不是真的。她不禁落下篷索，希望父亲回心转意，一起回家。萧恩拨转船头，要将她送回去。她又将船反拨，死活要和父亲在一起，最后喊出："孩儿舍不得爹爹！"这发自心底的声音，震撼了年迈的萧恩，也震撼了台下的观众。这些细节，既刻画了人物，也抒发了大风暴中父女的深情。

《庆顶珠》还成功地塑造了教师爷的形象。他是为地主看家护院的奴才，流氓气十足，生活气息很浓，概括了清代黑社会人物的许多特点。虽然语言动作都很夸张，近于漫画，却很有真实感，是封建社会晚期特有的艺术典型。京剧演出尤为精彩，在丑角形象中独具一格。

萧恩原由净角饰演，京剧后来改为老生，在蒲剧等梆子剧种中，仍由净角应工，不勾脸。表演粗犷，突出人物草莽英雄的气质。

四　皮黄名剧《祭风台》

《祭风台》是皮黄腔的名剧。清末汉口书坊文升堂刊印的《楚曲十种》中存有这个剧本。楚曲又名楚调，是湖北汉剧的前身，对京剧的形成有过直接的影响。《祭风台》作者无考。在它的基础上，经过演出实践的不断丰富，出现了京剧的优秀作品《群英会》。剧本演三国时赤壁之战故事，从鲁肃邀请诸葛亮共商防务起，到诸葛亮智取南郡、荆州、襄阳止。主要关目有舌战群儒、群英宴、对火字、草船借箭、黄盖诈降、庞统献连环、观风得病、祭东风、火烧战船、华容挡曹等。以这次战争为题材的戏曲，很早就已出现。金院本、元杂剧均有《赤壁鏖兵》，惜已佚失。明传奇《刘玄德三顾茅庐记》第二十六折（鲁肃过江）至第四十二折（关羽请罪）与楚曲《祭风台》的轮廓已大致相似，从剧本结构以及某些场面的处理，可以看出它对楚曲有直接的影响。《三国演义》第四十二回至第五十一回，也为剧作提供了素材。《祭风台》虽然取材于历史故事，却不是以严格的历史真实为依据的。即以剧中人物的年龄来说，赤壁之战时，周瑜已三十六岁，鲁肃比他大一岁，诸葛亮才二十八岁。但剧中周瑜却是由小生饰演的少年统帅，鲁肃是以外角担任的忠厚长者，年轻的诸葛亮反倒成了生角，是一个比周瑜更多阅历更为成熟的人物。他们的性格

也与历史上的真实人物相去甚远。戏剧情节与历史事实也有相当大的距离。古代的戏曲作家常常根据他们对现实生活的观察和体验，把历史故事加上自己的想象和判断，因而或多或少地改变了它们的本来面目，曲折地表达了作家对生活和历史的看法。这部作品，渗透了人民的智慧和感情。

《祭风台》是地方戏曲中表现古代政治和军事斗争的代表作。作品以史诗般的艺术手法，在广阔的图景中，从容不迫有条不紊地叙述了这场大战从酝酿到结束的过程，规模宏伟，刻写入微。它描写战争，并不限于刀来枪往的战斗，而是着力于表现参与战争各方的领袖人物间勾心斗角的性格冲突。诸葛亮、周瑜、鲁肃、曹操等，都是一代风流人物。他们之间反复的激烈的冲撞，引起了一连串戏剧性的矛盾冲突。剧本通过对这些形象的塑造和戏剧冲突的描写，构成了错综复杂波诡云谲的战争图卷。从对人物的评价中，表达了鲜明的是非和爱憎。《祭风台》的产生，有其深刻的历史渊源。元明杂剧和明代弋阳诸腔中大量的“三国”剧目，大都出于无名艺术家之手，在民间广泛流传。人们喜爱这些作品，固然是由于可以从中丰富历史知识，但更重要的，还是因为其中集中地反映了古代政治、军事斗争和人生的丰富经验。它们不是历史的如实记录，而是经过无数艺术家概括、创造的成果，所以越发宝贵了。这对帮助观众认识生活和社会是有益处的。这些作品中对历史人物的评判，如对“宁我负人，勿人负我”的曹操的憎恶，对忮刻的周瑜的批判，对忠厚老

实的鲁肃的赞扬……也曲折地表现了古代人民的道德观。《祭风台》的思想倾向是这一传统的继承和发展，其艺术创造也是与之一脉相承的。

《祭风台》中，诸葛亮是一位占据舞台中心、赢得观众喜爱的人物。戏剧情节都是朝着歌颂这个人物的方向发展的。其性格的光芒，主要是在他和周瑜的冲突中闪射出来的。全剧围绕两人之间的反复较量，刻画诸葛亮的形象。周瑜几次暗害，他都早有防备。身在危机四伏的环境中，他却坦然自若，应付裕如，不仅保全了自己的生命，而且坚持维系了共同抗曹的大计，在关键时刻祭得东风，决定了战争的胜利。操持生杀大权的东吴统帅周瑜，反倒处处显得被动。“火烧战船”以后，将笔墨集中于赵云、张飞、关羽的截击曹操和夺取荆襄，表现出战争的成果为刘备一方得到。这当然又是诸葛亮策划的功劳，是瑜、亮争锋的最后一个回合。历史上的诸葛亮当然并非这样出神入化，民间创作中的艺术形象，像箭垛上堆簇了各方射来的箭矢一样，是在反复的创造中，积累了许多的聪明才智，塑造成了人们理想中智慧的典型。“诸葛亮”三字，在口语中也就成了智慧


清昇平署诸葛亮扮相谱

的象征了。

《祭风台》中对诸葛亮形象的描写，只有《舌战群儒》一场是在他与张昭等人的冲突中，正面表现他犀利远大的目光、敏捷的辩才和超凡出众的政治家风度，以东吴峨冠博带的衮衮诸公作为反衬。在以后的戏剧场面中，就更少采用这样当面锣对面鼓的描写，而往往从侧面或反面入手，着墨不多，形象却很突出。如“二用借刀”，周瑜命诸葛亮造箭，本是一个圈套：如果诸葛亮不答应，是抗拒军令；答应而不能如期完成，则是玩忽军务。这里，作品极力渲染的是周瑜的杀机：诱逼孔明限日期、立军令状，并吩咐工匠故意迟延等。在这番周密的布置下，看来诸葛亮是有死无生的了。鲁肃便曾劝他“驾一小舟，逃回江夏去吧”。他却偏偏自愿地钻进罗网，视危险如儿戏，“慢摇橹浪里行游”，谈笑间取得十万利箭。周瑜自以为得计时的志得意满和鲁肃替朋友担忧的焦躁，从反面强调了诸葛亮的机智、沉着。他自己只是在箭已到手时才泄露谜底：“为将者不测天机，不识地理，不按阴阳，不晓奇门遁甲，庸才也。”在瑜、亮的较量中，观众从对诸葛亮已有的认识以及他胸有成竹的种种表现，能够想到他必定会化险为夷，然而，他所用的“草船借箭”这一着，又是完全出乎人们意料的。所以，这场戏有如奇峰突起，又是水到渠成。这种戏剧效果的获得，正是从诸葛亮的独特性格中生发出来的。鲁肃、周瑜不禁暗地惊叹：“孔明真乃神人也”，也是运用了背面着色的手法。“打黄盖”时，周瑜的剑拔弩张，借题发挥，

也和诸葛亮的冷眼旁观相映成趣。周瑜的“动”——强烈的戏剧动作，才使孔明旁若无人地只是饮酒的“静”得到了强调。总之，剧中对诸葛亮的描绘，更多的是采用烘云托月的手法，惜墨如金等戏剧技巧的运用，处处是为了更准确地表现他的老成练达、含蓄机趣的性格特色。

《祭风台》批判和讽刺了周瑜恃才傲物妒贤嫉能的品质，同时，也以酣畅淋漓的笔墨，渲染了这位少年统帅的雄姿英发，光彩逼人。他一从鄱阳回朝，立即以主战的方针，解除了孙权久不解决的犹疑，显见他是东吴将领中一位具有特殊地位的角色。所以，剧中孙权很快就退居幕后，而以周瑜作为主持大战的中心人物。在和曹操隔江相峙的斗争中，纵横捭阖，使这个不可一世的奸雄只能被动挨打，活画了这位英姿飒爽智巧精细的少年将军的形象。但当周瑜每次得计，自以为天下人都被瞒过时，又总是被诸葛亮一语道破。直到最后，周瑜将火攻计布置停当，胜利在望时，猛然想到隆冬天气西北风盛，由南岸放火，不但烧不到曹兵，反会惹火烧身。这番心病也被诸葛亮指出：“智破曹公，须用火攻。万事俱备，缺欠东风。”周瑜这才不得不低头向他求助。剧中，他总是要比诸葛亮稍逊一筹，道出了强中更有强中手的道理。这样，对周瑜的批判也就更有力了。

和偏狭的周瑜形成对照的是谦虚谨慎的鲁肃。他在东吴是仅次于周瑜的政治人物。他邀请孔明过江共抗曹兵，始终推诚相见。他不赞成周瑜对待孔明的态度，处处维护孔明，但又是极有分寸、内外有别的。一方是朋友，一方


清沈容圃绘程长庚饰《群英会》鲁肃

则是统帅、同僚。他从来不把周瑜的态度泄露给诸葛亮，又时时为诸葛亮的命运暗暗操心；当这两人有了某些和好的表现时，他则诚挚地感到高兴。周旋在瑜、亮的角逐中，鲁肃显得敦厚近憨，但这位赤诚得近乎天真的人物，历来受到观众的敬爱。

历史上的曹操，原是一个雄才大略的政治家、军事家和优秀的诗人。在宋代以来的民间创作中，却逐渐改变了他的面目，把他塑造成了奸雄的典型。《祭风台》描写这个叱咤风云的人物在赤壁遭败，主要是从“斗智”的角度，刻画了他机变与愚蠢相结合的性格。他通权略、晓军事、识天文、知地理，固一世之雄也；然而自负、专断，聪明反被聪明误，干了不少蠢事。他有急智，但往往停留于对事物的浮光掠影的观察。他的聪明总是使他成为“事后诸葛亮”，但他偏要自命不凡，就越发显得滑稽可笑。奸雄曹操正是以他的老奸巨猾，才堕入周瑜和孔明设下的重重圈套。在后来的京剧演出中，对曹操的老谋深算有了更多描绘，增强了人物的深度，三方对手益发显得功力悉敌了。在曹操身边，还有一位形影不离的丑角蒋干。一搭一档，有如当年的参军、苍鹘和副

净、副末。比如草船借箭的结尾，净扮的曹操与蒋干的一段戏：

净　我道周瑜偷营，原来孔明借箭。吩咐众将赶上！

丑　风顺水流，赶上不及了。

净　便宜他去吧！事事防计巧。

丑　着着让人高。

净　去了十万箭。

丑　明日再来造。

净　子翼，又中他一计！

丑　丞相，下二次不中他这条计就是了。

嘲弄与自嘲的味道，以至声调铿锵的韵语的插用，似可发现宋金杂剧院本的某些痕迹，只是更加性格化和戏剧化了。剧中，曹操当然比蒋干要高明一点。但在他自己与周瑜、诸葛亮的角斗中，不是常常落在和蒋一样的尴尬处境中吗？蒋干和鲁肃这两个形象，在不同的程度上，对曹操和周瑜起着衬托的作用。一个是正衬，一个是反衬，都突出了剧中的主要人物和中心思想。采用的艺术手法是统一中有变幻，活泼新鲜。

《祭风台》还刻画了众多谋士和战将们的艺术形象。如阚泽的大胆、机智，黄盖的忠心耿耿，张昭等文臣的傲慢和浅识，都写得栩栩如生。《挡曹》描写关羽的武勇尚义，更是生气勃勃。有些出场不多的人物，如徐庶、庞统等，寥寥数笔，也具轮廓。真是"一时多少豪杰"！这部作品，也是清代地方戏曲日益走向成熟的一个标志。

余　论

经历了八百多年的历史进程，戏曲艺术创造了丰硕的成果，成为祖国传统文化中的一个重要组成部分。限于篇幅，在这本小册子里只能择其要者，略加介绍，难免顾此失彼，挂一漏万。

中华人民共和国成立以后，在“百花齐放，推陈出新”方针指引下，戏曲得到了空前的繁荣和发展，丰富了人民的精神文化生活，赢得了国际上的荣誉。目前，传统艺术却面临危机，受到强烈的冲击。有人断言：戏曲已面临衰亡，将由其他艺术品种取而代之。我们没有理由墨守成规，故步自封。但是，在理论和实践中，怎样认识和处理戏曲艺术传统，终究不是一个非常简单的问题。

固然，传统是一种保守的力量，历史的惰力。没有对它们的不满，没有变革，社会就不会前进，艺术就不会发展。但是，艺术的发展不是简单地否定或断裂，而是历史的延续。假如真让戏曲的艺术传统从此割断，任其消亡，不用过多少年，人们将后悔莫及，留下无法补偿的遗憾。戏曲艺术高度的历史成就，并不只是昔日繁荣的倒影，也是今天的宝贵财富。对待传统戏曲，还是要采取分析的态度。戏曲的内容，是否只是浸透了陈旧的封建道德、社会伦理观念，只能彻底摒弃呢？我们不能一提到传统剧目，就只是想到其中的忠臣孝子、义夫节妇、一夫多妻、磕头

如捣蒜……也不要忘了其永恒性的一面。形成在封建社会的戏曲艺术，也不是封建思想一以贯之的。至于它的艺术形式，更是数千年悠久文化、人民智慧结晶。随着时代的迁移，自然也有某些不合时宜之处，但其鲜明的艺术个性和丰富的表现手法，仍是值得珍视和借鉴的。国内外不少著名的艺术家和探索戏剧革新的年轻志士，都曾对之赞赏不已。传统戏曲是古代作家创作的反映古代生活的作品，不可能不被烙上时代的印记。在现代思潮席卷而至的时候，提倡民主、科学，对于传统戏曲中那些表层的显然落后于时代的思想意识，容易采取激烈的批判或否定的态度。“五四”时期，人们曾在“德先生”和“赛先生”的旗帜下，提出过推翻旧戏、反对国粹和旧文化的主张。这些人士看到了“旧戏”中某些确实存在的落后面，却也有不少片面的认识。比如他们主张以西方的话剧作为先进的标尺，以取代受中国观众喜闻乐见的戏曲艺术，就显然是脱离实际的，至少是不全面的。他们的主张也终于难以实现。

我们正处在一个大变革的时代。多年来的封闭状态已经打破，面对新的形势和纷至沓来的种种文化思潮，人们思绪万千。在戏剧领域中，不满现状，力图改革和进步，无疑具有积极的意义。从“五四”到现在，90 年过去了，我们总要学得更加全面一些，头脑更为冷静一些。在对传统的戏曲艺术进行必要的批判的同时，也要考虑其是否具有存在的价值和依据。只看目前演出中某些不尽如人意的现象，也许觉得以扔掉包袱的为是。然而，透过锈蚀斑斑

的表面，探悉千百年来至今未衰扎根群众的民族精神，应可发现其作为我国人民和全人类的共同财富的永久价值。艺术的发展，更多的是变异，而不是断裂。在戏曲历史上，即使某些声腔剧种由于种种不同的原因而消失了，但薪尽火传，它们艺术创造的精粹，仍然汇合在整个戏曲文化的洪流中。作为整体的戏曲艺术传统是从来也不曾中断的。今后，个别剧种的兴衰也许仍将不可避免，这也无须悲观。艺术的创新离不开传统的基础，传统也不是一成不变的。戏曲艺术传统是一代一代人创新的成果。今人的创造，经过时间的淘汰选择，也将凝结为未来的传统。因此，时髦的东西可能风靡一时，而传统则总是具有更为永恒的价值和魅力。每个民族的文化都从各自的固有文化中发生发展而来，都有自己的民族特点。社会开放，各民族文化艺术的交流空前繁盛。闭关锁国自然违背时代的潮流，不符合人民的心愿，也是不利于文化发展的。同时，我国的民族文化，包括传统的戏曲艺术，也不是任何其他外来文化所能代替的。这不仅违背我们的民族自尊心和民族文化心理，也不符合戏曲艺术历史和现实的真实情况。戏曲艺术，不仅在我国人民文化生活中仍然占有必不可少的地位，也为世界各地许多观众所瞩目。

[General Information]
书名=中国戏曲文化
作者=颜长珂著
页数=174
SS号=12723026
出版日期=2011.01